CONCEPTE SI ATITUDINI ESTETICE

TITU POPESCU

EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI

CUVÎNT ÎNAINTE

Paginile cărții de față adună cîteva gînduri despre feno- IP ■••ui *artistic, pe care am încercat să le limpezim punîndn-le in relație cu opere, curente sau autori, pentru ca, apoi, din k-/nuanța astfel întărit întoarsă spre emițător, să se deslușească miezul de adevăr. Credem că adevărata condiție a meditației despre artă este sinceritatea atașamentului față di' viata acesteia lăuntrică sau vizibilă, prin depășirea oricăror etape dc conformism procedural ce fac — de cele mai multe ori — din tehnică o strategie formală a discursului critic. Dacă trăim într-o lume a tehnicizării nu înseamnă că rigoarea poate înlocui emoția vie a comportamentului artistic, intuirea lui sensibilă cu o încredere care face parte din însuși statutul de existență a artei. Conceptul fundamental (al textelor și subtextelor) din această carte este cel al* sincerității, *ceea ce poate însemna că așezarea la început a unui eseu pe această temă primește o semnificație programatică. Sinceritatea cere sinceritate. Or, cum arta adevărată nu poate exista decît într-un orizont al sincerității, nici teoria despre artă nu poate fi viabilă decît dacă izvorăște dintr-o profundă stare de sinceritate. Reluîtid cunoscuta axiomă lansata de Mihai Ralea, am putea-o formula și astfel: critica întreține sinceritatea artei. Orice contrafacere iese din statutul de sinceritate și reclamă alte coordonate de explicare, de la etic pînă la juridic. Orizontul sincerității este o emanație „de control" a însuși principiului seni?iătății, funciar artistic, singurul în care și prin care poate exista arta. Dînd, astfel, la o parte zugrăveala, putem radiogra rămizile de construcție, cu inscripțiile: încredere, afecțiune, bine, adevăr, armonie, libertate, colaborare, pace. In acest*

spațiu de elevație umană vrem să se păstreze și propunerile noastre de „concepte și atitudini", pentru a se acredita în preajma fenomenului fascinant care se numește Arta.

Este vorba de un periplu în domeniul atît de variat și cu încă destule necunoscute al esteticii, cu itinerarii spirituale concretizate în „pronunțările" referitoare la teme teoretice sau la fenomene artistice concrete, venind în continuarea unor mai vechi preocupări, vădite în studii și articole, în monografii conținute în alte cîteva cărți. în sumarul de față cuprindem studii și eseuri, unele fișe de atitudine prilejuite de curente sau opere. Fără a intenționa să facem doar o „ilustrare" a tezelor și enunțurilor teoretice, dorim să aducem mărturii calde în favoarea artei, în spiritul cărții și în intenția acesteia de fond: mărturia de sinceritate. Conținutul cărții se bizuie pe însuși motivul care a provocat-o: autoritatea spirituală a artei în contextul civilizației moderne.

Astăzi, cînd în lume se vorbește atît de mult despre drepturile fundamentale ale omului, trebuie să ne întoarcem privirea și către drepturile inalienabile ale artei. In favoarea afirmării acestora deplină, se aduc, prin cele ce urmează, mărturii implicite.

SINCERITATEA ÎN ARTĂ

Putem începe cu o formulă-limită care, pîndită de pe- iorația truismului, dacă nu ar fi prea adevărată, afirmă sinceritatea în artă ca o condiție fundamentală a creației artistice, a cărei acțiune principală se opune evaziunii prin culoarele lăuntrice ale formalismului. Conținutul integral valoros al conceptului, perceput ca atare, exclude orice înțelegere superficială și deformatoare care, într-o direcție, vrînd să facă un caz de orgoliu din denunțarea ipocriziei, se pretează la maximum de fidelitate față de adevarul biografic. Dacă cerem artei autenticitate prin *redare* (și nu prin *re-dare),* ne vom situa tot pe terenul alunecos al conformismului de tip tematicist, fiindcă legăm cu strictețe sensul stărilor semnificate de permeabilitatea directă a unor trăiri reale, obturate de înțeles estetic, care a dus Ia destule deformări în situarea valorilor, în favoarea celor mai lesne recognosci- bile în perimetrul experiențelor existențiale. în viziune estetică este o situație de percepere primară care se învecinează cu prima treaptă emoțională în etapele receptării, treapta frapării imediate, cea care produce exclamații admirative (nediferențiate în limbaj) în fața proporțiilor modificate: ale miniaturalului sau, dimpotrivă, ale monumentalului. S-a observat, pe bună dreptate, că obstinația sincerității străbate tocmai în senzația contrarului: frizează inautenticul (A. Gide constata că, „pentru a părea afectat, e suficient să cauți să fii sincer", ceea ce ne duce cu gîndul la mania „sincerității" a unor personaje din Moliere). Or, trebuie făcută, aici, precizarea că opțiunea asupra suportului material al operei este una dintre cele dintîi premise ale expresivității, prima decizie inspirată pentru realizarea, prin travaliu artistic, a trans- mitcrii emoției läutrice, a posibilității de obiectivare sensibilă. Materialitatea operei încorporînd materialitatea emoției dă o impresie generală asupra situării artistului în logica sincerității imanente, ca o potrivită decizie pentru putința de a-şi recunoaşte tumultul sufletesc pe care trebuie (şi doreşte) să-i exprime. în sens de condiție preliminară, sinceritatea poate fi înțeleasă ca o trebuință a punerii de acord a identității individului creator cu sine, prag la care funcționează, în ritmii vitali ai experienței individuale şi sociale, psihologia adevărului, calitatea omenească a comportamentului de ansamblu. Sinceritatea în artă presupune o anumită normativitate para- artistică, de structură psihologică, în care se

include nevoia de idealitate prin rigoarea logică a reacțiilor.

Sentimentul de aprobare este o formă de tropism psihologic spre frumos, deci face din artă un mijloc de sancționare etică a realității, prin faptul că îi recunoaşte idealitatea vie a modelelor de umanitate pe care le proclamă. între nevoia de frumos şi realizarea frumosului se creează o dimensiune semnificativă — cea a idealității morale. Atitudinea simpatiei estetice implică şi o preocupare rațională pentru valabilitatea de conținut a obiectului asupra căruia se revarsă. Se contopeşte, astfel, un ideal uman, al expresivității esenței viețuirii întru bine şi adevăr, cu o stare sufletească adîncă, originară. Expresia sinceră devine o „ascultare" lăuntrică, fără prejudecăți (pe care Mihai Ralea le denunța cînd observa că „totul se reduce la a fi sincer, adică a exprima fără deviațiuni, fără alterările care vin prin sugestie de la mediul social, o anumită specificitate individuală. Sinceritatea, adică unitatea între fondul sufletesc şi expresia sau realizarea lui, e baza seriozității"), crescută firesc din generozitatea sufletului dornic şi apt de artă. în straturile originare ale eului, raționalitatea imanentă a frumosului are caracterul unei sincerități spontane, al unei decizii organice, al unei predispoziții ontologice de moralitate. Originar, sinceritatea în artă se relevă ca o recunoaştere vie, emoțională, a ebuliției eului spre frumos.

Din perspectiva concurenței factorilor modelatori originari la desăvîrşirea operei, la „alegerea" acesteia din plasma artistic indistinctă a sincretismului categoriilor psihologice, recunoaştem adevărul de fond al observației lui Croce după care sinceritatea în artă se vădeşte în conformația nestînje- nită a operei la factorii subiectivi generatori, cînd culpa etică a nesincerității înseamnă, conform procesului de creație, în-
saşi trădarea *de facto* a menirii artistului. Dar tot esteticianul italian absolvă prin estetică orice axiologie psihologică, în ideea că şi pasiunile etice condamnabile pot fi absolvite din perspectiva estetică. Un anumit indiferentism față de impulsurile declanşării emoției are, în sistemul său de gîndire, o motivație de construcție, vrînd să pledeze, pe un ton mai înalt, pentru nevoia de autonomie a esteticii. Arta purificatoare, efectul de *catarsis,* invocat de Croce, pentru a-şi justifica eludarea premiselor psiho-morale, are efectul scontat doar prin îndeplinirea condiției structurale a produsului
— penetrarea semnificantului în semnificat, jjentru obținerea coerenței valorice. „Plenitudinea şi adevarul expresiei", ca înțeles al sincerității, nu se dezic de conceptul etic, ci îl înglobează în noutatea formulării, în care se redescoperă radiografiat cu razele penetrante ale inimii. Nu pledăm, desigur, pentru transferări de adevăruri nestructurale, atipice artistic, în conştiințele receptoare, ci pentru acceptarea implicită a sincerității în calitatea ca artă (cu tot ce presupune aceasta) a produsului. Sînt notorii exemple ale supremației sincerității artistice: Balzac, simpatizînd intim cu clasa aristocrată, aplică reprezentanților acesteia un tratament ironic şi satiric; Tolstoi, mistic şi populist, a văzut în revoluționarii anului 1905 pe adevărații oameni ai viitorului. Prin înțelegerea artei ca o valoare umană activă, de o anumită

supremație, care o face structural incoruptibilă, posturii romantice a artistului contemplativ i se substituie purtătorul unei filosofii dinamice, postulînd intervenția activă a artei în realitate, recunoscîndu-i în această lucrare sinceritatea emoțiilor propagate. Efectul „purificator" decurge din chiar intensificarea sentimentului de realitate, prin incriminarea învelişului acesteia banal, nesemnificativ, nerelevant. Forța artei decurge din farmecul sugestivității care face din latențele morale o conștiință dinamică, vie. Gaetan Picon amintește de un decalaj tensional dintre intenția unui artist și adevărul ultim al creației sale, forța indicibilă a operei sub- stituindu-se directității de sinceritate. Cu alte cuvinte, evidența artistică are efectul imanent de a „corija" proiectul psihologic al autorului, în scopul de a atinge nivelul unei plenitudini umane recognoscibile în forța latentă și componentele iradiante ale operei.

Este o practică rudimentară, izvorîtă dintr-o intenție hazardată, de a încerca identificarea fiecărui efect al operei în dispoziții corespondente luate anume. Ne raliem aici punctului de vedere exprimat de Mircea Martin, în *Critică și profunzime,* după care, *în* expresia „opera se substituie sincerității", semnificația este că, de fapt, „conștiința autorului trece

— nu fără modificări substanțiale — într-o conștiință a operei. Distanțarea dintre adevărul scriitorului și adevărul operei nu este una între conștient și inconștient, ci una între *explicit* și *implicit".* Revărsarea adevărului scriitorului în adevărul operei face din sinceritate o performanță etică a produsului artistic. Relevanța plenitudinii umane prin artă decapitează edilii constrîngerii: profunzimea autenticității se impune ca atare, netrucată dupa programe prețioase sau sofisticate; fiind o esențializare a omenescului, arta nu-și poate refuza nimic din ceea ce poate fi cu adevărat omenesc.

Iată, la noi, un artist cu o conduită după principiul eminenței „adevărului omenesc" este Liviu Rebreanu. Arta sa poetică nu include cultivarea meșteșugului către rafinament, către emoția detaliului care să „regizeze" influențarea sensibilității. în *Amalgam,* se explică: „în artă interesează nu frumosul, o născocire omenească, ci pulsația vieții". Ardoarea aflării „cuvîntului ce exprimă adevărul", în spiritul unei estetici realiste, măsoară artisticul prin cantitatea cuprinderii adevărului vieții. Realismul obiectiv rebrenian este cuprins în formula dată de el artei superlative: realizarea „sincerității în artă“ („Arta lui Rebreanu de a conferi adîneime interioară personajelor sale trebuie căutată deci nu în măiestria cuvîntului, ci în vocația scriitorului de a-și individualiza eroii pe calea analizei psihologice, prin dezvăluirea profunzimii, a bogăției și a contradicțiilor vieții lor lăuntrice manifestate în conduita lor morală" — Ștefan Munteanu, *Limba româna artistică*, p. 173). Preferind *caracterul* procedeelor de stil, Liviu Rebreanu intensifică viața și nu „senzația de viața", pînă la a o face emoție în trăire directă. Artistul relevă adevărul prin punerea în evidență a unității reacțiilor sufletești în împrejurări diferite, constituind deci un relief spiritual care, condensînd puternice fapte de existență, realizează înțelesul autenticității umane. Este modul atingerii emoției prin îngroșarea directă, cu o mare forță

acumulativă, a conturului psihologic. Aici, acordul interior se rezolvă în concomitenta psihologicului cu creația, în simultaneitatea implicitului cu explicitul. Experiența nu este departe de stilizările drastice din arta modernă, care caută simbolurile cele mai rezonante pentru pulsația lăuntrică, spre a valida universalitatea mesajelor.

Dar rigoarea demonstrației ne obligă să subliniem axiologia sincerității artistice prin arătarea deosebirilor *de structură* dintre „adevărul vieții" şi cel al acordului interior, acesta din urmă cu tendință de închegare într-un sistem autonom, consecvent cu sine şi unitar prin imanență. N. Hartmann observa că sinteza artistică, expresivitatea calitativă este o „relație transcendentă", în sensul că ea presupune (şi este condiționată de) exprimarea ambelor cerințe de „adevăr" („Poezia lipsită de adevăr al vieții nu ne poate convinge, adică ea nu este deloc poezie"). Deteriorarea echilibrului compromite însăşi creația, fie prin exagerare exaltată (diminuare a adevărului vieții), fie prin primitivism rațional (dogmatizarea adevărului vieții). Aceasta înseamnă conştiința reciprocității greutăților specifice în sinteza artei şi a îndreptățirii lor cauzale în conformația produsului. Adevărul artei „legitimează" (potențează) adevărul vieții din lăuntrul unui întreg coerent, deci se relevă ca apartenență structurală. Caragiale tipologizează în extrem adevărul vieții şi realizează astfel impresia de ridicol, fiind însă consecvent pe linia satirei ironice. Sau, forma simbolică a sculpturii brâncuşiene transcende motivația reală, pe care o trece în imagine mitică, redîndu-i esențialitatea, pu- nînd din nou în ecuație ideatică sinceritatea în artă. Hegel, în prelegerile sale de estetică, stabileşte formula reciprocității conceptelor: „Spunînd că frumusețea este idee, am spus totodată că *frumusețe* şi *adevăr* sînt unul şi acelaşi lucru. Adică frumosul trebuia să fie adevărat în sine însuşi". De aici vom deduce principiul conştiinței artistului în neodihnă spre desă- vîrşire, ca fiind suprema rațiune a existenței sale plenare în cîmpul dinamic al creației. Autonomia originară (frumosul ca valoare intensivă, adevărul şi binele ca valori extensive) alimentează tensiunea care face din sinteză o necesitate *estetica.*

Raportul dintre adevărul vieții şi adevărul esenței se recunoaşte şi în cooperarea noțională veridicitate — ficțiune. Un concept „clasic" al esteticii (de inspirație platoniciană) era construit pe tentația de a asimila arta „minciunii" (Friz Medicus), pe motivul că amîndouă au la îndemînă plăsmuirile fanteziei. Reacția de negare a fost la fel de vehementă. Herman Cohen, elev al lui Lange, teoretizînd divorțul dintre metafizică şi estetică, ajunge la concluzia că izvorul artei nu este imaginația, ci iubirea, erosul platonic (la noi, Lucian Blaga autorizează acelaşi criteriu al iubirii: „Adevărat este ceea ce iubeşti").

în artă, ficțiunea nefiind scop, îndeplineşte rolul unui mijloc de augmentare a creativității. Ca veridicitate, arta rămîne o iluzie; din perspectiva verosimilității, este o lume a certitudinilor. Arta nu repetă situații, ci creează situații, tipare posibile pentru infinitatea de manifestări ale eului. Problema tipicității artistice porneşte de la tipologie, esti- mînd şansele de verosimilitate. Despre Chagall, Jean Cassou scria că „vede ființele şi lucrurile antrenate într-o circulație totală, niciodată fixată, şi care nu există decît prin relativitatea reciprocă a elementelor sale. Este o mişcare infinită în care totul este posibil şi adevărat fiindcă totul este necesar" (*Panorama des arts plastiques contemporaines).* Acelaşi subtil sens este

insinuat şi de observaţia lui Paul Klee, conform căreia „arta nu reproduce ceea ce este vizibil; ea face vizibil" *(Jurnal).* Ea şterge vălul aparenţelor, pentru a propune aparenţe simbolice. Puterea de specificitate a artei se verifică în capacitatea de esenţializare a experienţei umane (a „adevărului vieţii"). De aceea, în virtutea legilor interne care o conduc, opera se manifestă în regimul necesităţii, decurgînd din imanenţa naturii sale specifice. Artistul are de ghicit acest puls şi de a-i imprima ritmul cel mai potrivit. Opera se dezvoltă sub hipnoza unei forţe de urgenţă. încă Ibrăileanu remarcase că „adevăratul creator este pînă la un punct iresponsabil de creaţia sa, pentru că e dominat de ea. Personajul se dezvoltă după voia şi firea lui proprie" *(Scriitori români şi străini).* Sau, apelînd din nou la axiomatica hegeliană: „Arta are chemarea de a concepe şi a înfăţişa existenţa ca *adevărată* în apariţia sau fenomenele ei, adică de a o concepe şi reprezenta în potrivirea ei cu conţinutul său adecvat şi existent în sine si pentru sine". „Opoziţia" artistică la adevărul vieţii contrazice doar anumite convingeri iniţiale (cazurile arătate, ale lui Balzac sau Tolstoi), dar determină amenajarea unui *adevăr* care se relevă ca eficienţă artistică. Aşadar, departe de a fi vorba de o eşuare a creaţiei, se ajunge tocmai la convergenţa superioară pe care o demonstrează coerenta artistică.

Referitor la acest din urmă sens, una dintre accepţiile limitative ale artei reiese din confundarea acesteia cu înde- mînarea artizanală, cu aptitudinile orfevrăriei. Accepţia meşteşugărească deformează percepţia, acreditînd artisticul la nivelul abilităţii tehnice (de exemplu, miniaturile). „Arta este procedeul" —- va nota, laconic şi decisiv, Gabriel Seailles.
Adevăratul meşteşug nu se va confunda cu o continuitate a superficialităţii decorative, nici cu exerciţiul formal al muzicalităţii tehnice a versului. Din contră, el înseamnă o superioară stăpînire a uneltelor şi o detaşare suverană de sub canoanele cuminţi ale utilizării acestora. Adevăratul meşteşug decurge din pregnanţa conştiinţei de sine a artistului şi este supus ideii expresive ce se cere realizată. Avea, în acest sens, dreptate Şerban Cioculescu arunci cînd nota că „este uneori la d. Tudor Arghezi manifestarea bucuriei maliţioase de a strica printr-o luxaţie versul, cînd i se pare prea cursiv, sau de a-i colora violent substanţa" *(Aspccte lirice contemporane).* Punerea în dependenţă a artisticului de o anumită tehnică combinatorie fără adîncime se rccunoaşte şi în acea iormă de „poezie patriotică", de izbînzi reduse, în care se procedează la inventare tradiţionaliste neselective, se depune mult zel etnografic, se aglomerează în tablouri idilice personaje fabuloase, în care memoria haiducilor se obliterează sau •— din contră — se înteţeşte zgomotos. Adevărata sinceritate nu priveşte abilitatea înzorzonării sau a conformării Ia tipare prestabilite. O mărturie a lui Ion Barbu este, pe aceste temeiuri, revelatoare: „Patriotismul, pentru poeţi,
consta în a scrie o poezie cît mai puţin coruptibilă, în a lega destinele de viaţa superioară şi puternică a versurilor lor. Cred că porţile ţărăneşti, iile, balaurii, feţii-frumoşi, mozaicurile şi zugrăvelile bizantine conduc poezia la

un stil pasliş ori pestriţ" *(Legenda şi somnul in poezia lui Blaga).* Sinceritatea în artă, indicaţie perpetuă şi cuprinzătoare, nu se află totdeauna în directă proporţie cu valoarea relativă (conjuncturală, de moment) a operei. La noi, literatura tezistă a anilor '50, literatură activista inundată de tipare demonstrative, exprima o sinceră luare de atitudine, dar se realiza cu mijloace inadecvate, de notorietate efemeră. Or, contemplarea artei adevărate duce la concluzia că autenticului artistic îi este proprie vocaţia pentru clasicism. Imanenţa axiologică a artisticului (arta se transportă *pe sine* în cugetul consumatorului, mi este numai un vehicol pentru conţinuturi străine) face ca nesinccritatea să fie ea însăşi dizolvantă, corosivă, anulînd chiar opera ca atare. Tudor Vianu identifica, de aceea, sinceritatea în artă cu acel acord care trebuie să existe între faptul material al expresiei şi suma reprezentărilor intelectual-afective care I-au precedat. Tot el făcea o potrivită distincţie între predominarea preocupării de a se exprima, în operă, pe sine, care naşte opere obscure, şi pre

dominarea preocupării de a se exprima jşeatru alţii, ^care naşte opere convenţionale, facile. Or, creaţia se prezintă ca realizare mult mai complexă, însumînd o serie de acte sufleteşti cu contribuţii succesive, dar diferite, la finalizarea operei. „Cine crede că poate intui pe artist — notează esteticianul — în operă, ca printr-un mediu transparent, se înşală. Opera nu numai îl manifestă, dar într-o anumită măsură îl şi ascunde, pe artist. Artistul nu este numai sincer, dar şi disimulat". De aceea stilul impersonal, lipsit de individualitate, apare ca inferior, ca o mimare conformistă a sincerităţii. Ideea este reluată de Ralea, punînd în dependenţă sinceritatea creatorului tocmai de relevarea prin operă a ceea ce îi este mai personal ca trăire, mai intim ca simţire, pe cînd „lipsa de sinceritate echivalează cu exprimarea unor trăiri' comune, sociale, luate de la alţii, prin procedee tot sociale, tot împrumutate" *(Expresia individuală şi expresia socială în artă).* Tot astfel, sinceritatea se opune sofisticării, echivalent al minciunii estetice, care construieşte un edificiu şubred din categorii minore, degradatoare, convocate într-un convent distonant.

Ajungem, astfel, la riscurile culorilor roz, sub presiunea teoretică a unui dicton gidian: „Cu sentimente bune se face literatură proastă". în idilism, observa Hegel în textul citatelor sale prelegeri, „se face abstracţie în această viaţă de poet de la ţară de orice legătură mai cuprinzătoare cu implicaţiile pe care le comportă scopuri şi raporturi mai pline de conţinut". Legitima autonomie a artei nu înseamnă neapărat purism estetic, ba chiar nu înseamnă deloc, ci un grad superior de a-i înţelege legile interne. O anumită puritate de laborator poate pretinde — de exemplu — purgaţia poeziei de orice elemente ale unor modalităţi apropiate, cum ar fi cele ale prozei. Obstinaţia de a obţine un purism strict formal „leagă poezia de simple efecte sonore, ca pictura care se mulţumeşte să combine în abstract proporţii şi culori, o transformă într-o disciplină artificială, neavînd interes decît pentru cel care consimte liber să şi-o atribuie" (Gaetan Picon). Tot aici vom încadra ingratitudinea tehnicilor artificioase, sancţionate de intoleranţa unui G. Călinescu. Esteticianul atrăgea atenţia asupra caracterului dubios al unor „trucuri" care mizează totul pe efecte scontate, aşa cum sînt procedeele convenţional-facile ale inventarelor de interior, ale rememorării desuetudinii obiectelor, ale diminuării sau măririi obiectelor. Există — apoi — aspecte mai generale care, proliferate

/

din conformism la anumite procedee de tehnică, artificializează produsul. Astfel se nasc „trucuri" caracteristice unor întregi perioade de creație din experiența artistică universală: în romantism — descoperirea aspectului mişcător al existenței, în clasicism — remarcarea stereotipiei vieții. Se desprinde clar concluzia că manevrele de impunere exterioară a unei modalități luate strict decorativ, vidată de conținut viu, puternic, colaborînd fără inspirație şi discernămînt la „spiritul timpului" — *Zeitgeist* — degradează irecuperabil spontaneitatea actului de creație, diminuîndu-i spectaculos ineditul, savoarea şi genuitatea. „Culoarea roz" este o „genui- tate“ ieşită la pensie.

Autoreflectarea în artă a eului creator atribuie acestuia calitatea dc a deveni obiect al propriei sale contemplații. De aceea lirismul este o dimensiune fundamentală a artei şi nu numai un mod al acesteia de a exista formal. Simpla *exprimare*, altfel avînd o încărcătură reală de „sinceritate", nu intră între determinările adînci ale creației artistice. Dacă arta construită pe convenții este o „minciună", atunci sinceritatea i se opune tot atît pe cît eticul se insinuează în locul artisticului, cu tendința de a-l înlocui. Afirmația lui Ralea că „sinceritatea nu devine o valoare decît pentru un om silit să mintă, după cum libertatea nu devine o valoare decît pentru un arestat" trebuie înțeleasă la nivelul primar al reacțiilor, cînd nuanțele conceptelor nu sensibilizează încă alternative logice în procesul creator. Abia de aici vom porni în prospectare estetică adevărată. Gide observa generozitatea inițială a conceptului cînd făcea din sinceritate nu un caz de opțiune, ci o stare de virtualitate, o potențialitate cuprinzătoare specific umană, ca un fel de şansă de a avea toate gîndurile posibile. Toleranța tolstoiană, acel soi de bunătate filosofică, nu prin această potențialitate a generozității trebuie înțeleasa?

Aşadar, starea de sinceritate face parte din morala originară a umanității şi se regăseşte, virtual, în psihologia adîncă a fiecărui individ. Structura triadică *frumos* — *bine* — *adevăr* funcționează ca un tipar de bază care nu-şi alterează funcțiunile. A gîndi în spiritul frumosului înseamnă a gîndi în spiritul binelui şi al adevărului. Cu alte cuvinte, frumosul cooperează prin iradiere şi solicită adeziune prin acte simpatetice esențiale. Cooperarea emoțională îşi revarsă resursele de generozitate asupra scopului binelui şi al adevărului. Intelectualismul celor din urmă două concepte nu se poate

sustrage înrîuririi intuitiv-sensibile venite din partea frumosului. în acest fel, se poate afirma că natura fundamental umană este marcată estetic prin moralitatea imanentă a frumosului. Reprezentările artistice decurg din manifestarea unor trăsături esențiale general-valabile şi se înscriu în sfera valorilor permanente ale omului şi ale umanității în ansamblu, înseşi aceste trăsături sînt pretabile ipostazelor artistice. Din aceeaşi sursă originară rezultă şi construirea sincerității pe o stare de relație armonică, pe pcrfectul acord dintre subiect şi obiect, fiindcă arta nu poate exista prin alterarea unității esențiale, căci atunci s-ar opune înseşi naturii umane, ceea ce ar fi o insolubilă contradicție, neexistînd o a treia alternativă, în afară de *a fi* sau *a nu fi.* Ideea de „distanțare" nu vrea să insinueze praguri perturbatorii, ci conştiința necesară de selecție care, în artă, sporeşte substanțial expresivitatea. Detaliind esența frumosului şi dialectica formelor sale de manifestare, Liviu Rusu ajungea la o concluzie asemănătoare cînd, în *Logica frumosului,* nota: „Un obiect atunci este esteticeşte frumos cînd în el se relevă pe prim plan unitatea, esențialitatea eului nostru". Acordul normativități- lor inerente, ale obiectului şi subiectului, nu anulează „distanțarea", ci individualizează semnificația existențială a frumosului.

Specificul frumosului introduce în ecuație un element dispersator doar în măsura în care valorizează tendința spre unitate şi particularizează formula unității în diversitate. Tensiunea dialectică existentă dă viață sintezei şi omologhează forma ca expresie a tendinței unificatoare. Sensul dinamismului de adîncime este „forma adevărată" (Liviu Rusu), care este, totodată, optimul revărsării sincerității în artă. Obiectul estetic presupune perfecta suprapunere a inspirației peste nevoia de a transmite ceva vital.

în spiritul prevederilor estetice aplicate operelor de artă, Mikel Dufrenne face o netă deosebire între autenticitate şi sinceritate, cea dintîi nefiind o ostentație a celei din urmă. ci tocmai o permisiune dată discreției să se manifeste. Epi- gonismul care cultivă forma învățată arată insuficiența perfecțiunii formale în sine, aşa cum artizanii ating performanța formei frapante, încadrîndu-se chiar într-o anumită tradiție estetică (sculptorii anonimi ai stilului roman, portretiştii francezi din sec. al XVI-lea). Dar, cum arătam mai sus că nu există o a treia soluție în afara alternativei de fond, un obiect estetic adevărat, în relația sa cu realul, nu poate fi clasificat doar după natura combinatorie a artei, după particularitatea acesteia ludică. Subiectivitatea esteticii nu este o inconveniență, ci o dimensiune semnificativă, tot aşa cum singularul uman este totodată universal (aşa cum probează coşmarurile lui Bosch). Subiectivitatea noastră, ca parte a subiectivității estetice generale, cu psihologia dinamică pe care am arătat-o, trezeşte mereu forțe latente, ceea ce face perpetuu posibilă asumarea variatelor ipostaze ale artei. Cum se exprimă esteticianul francez amintit, „arta ne face să producem proba posibilităților noastre", iar aceste posibilități corespund tocmai unor aspecte definitorii ale lumii. Oferind obiecte exemplare, arta exersează în descoperirea adevărului prin expresie. „Arta ne îngăduie să facem experiența absolută a afectivului", arăta Mikel Dufrenne;

dar, am adăuga noi, a realului în totalitate, prin exersarea tuturor facultăților umane fundamentale. Este ceea ce se numeşte „funcția propedeutică" a artei. *Fenomenologia experienței estetice* se arată neechivocă în diagnosticarea efectului radiografie al artei: „Inventând noi moduri de reprezentare, arta ne învață să vedem".

Substanța artei presupune asumarea de către creator a propriului destin, ca parte ilustrativă a dezvăluirii umanului în ansamblu prin proprietatea esteticului (în acelaşi loc: „Obiectul estetic e obiectul care face dreptate dimensiunii umane a realului; artistul e locul de elecție în care realul accede la conştiință în ceea ce are el mai secret, şi, totuşi, mai vizibil: umanitatea sa"). De aceea, exhibarea destinului de fervoare al artistului duce la fenomene de evaziune, avînd acelaşi calibru al inautenticității. Escamotarea sincerității creației se egalizează cu mistificarea rosturilor adînci, sociale, ale creatorului. Alegerea şi atingerea acestora stau firesc sub imperiul actualității, tot aşa cum conspirația negării momentului trăit atestă o stare dubioasă a inspirației.

Una dintre aceste forme de evaziune este suprastocarea în ogeră a elementului intelectual. E adevărat că epoca moderna a dezvoltat excesiv intelectul, cu suprasolicitările sale tehniciste şi hiperurbaniste (civilizația megalopolisurilor), în dauna sentimentului, pînă la superstiția de oră recentă că etalarea intelectualității rămîne singurul mijloc eficient de a impresiona. Subestimarea *artei* la umbra forței intelectului se conduce după logica simplă conform căreia expresia directă şi strunită a unui mesaj conține în sine însăşi dovada implacabilă a sincerității sale. Dar expresia directă nu este artă,
deşi poate face proba sincerității. Frigiditatea poate da o idee despre ardoarea sufletească, structurile obiective despre sentimente violente, dar nu o *imagine* despre acestea. Este meritul lui E. Lovinescu de a fi subliniat că „în artă, sinceritatea e necesară, dar nu şi suficientă, întrucît trebuie
să fie şi exteriorizată prin mijloace rafinate". Puținătatea inadecvată a mijloacelor expresive, simptomatică pentru superstiția modernă a supremației intelectului, diluează vizibil lirismul, pînă la a egaliza substituirea elementului emoțional cu însăşi proba de sinceritate. (Să nu se creadă — credem că nici nu a reieşit — că acest îndemn la o mai dreaptă cumpănă în estimarea structurală a produsului artistic implică
un program paseistic, de reîntoarcere la acea mentalitate romantică ce vedea în artă un efect imediat al spontaneității, ca emoție „brută". Dealtfel, ne amintim că încă Valery adoptase o superioară rezervă față de concepția artei ca emanație confuză a sentimentului.)

O altă formă de evaziune de la scopurile procesului de creație artistică este escamotarea importanței actualității. Aici vrem să atragem atenția asupra faptului că această tentativă de deturnare nu trebuie confundată cu inspirația din alte epoci, atunci cînd raportul de interpretare cade sub incidența prerogativelor actualității. Dar este evident că arta actualității este cea care trezeşte cel mai viu ecou şi cel mai cald interes, fiindcă omul se

regăseşte în ea, aplecat interogativasupra propriei existenţe, îşi regăseşte chestionat propriuldestin. Arta actualităţii se dovedeşte totdeauna a fi cea mai lămuritoare pentru desluşirea forţelor morale predominante în epoca din care face parte şi cea mai edificatoare pentru structura şi calitatea vieţii din diferite epoci istorice. Artistul este „în situaţie" în epoca sa, cînd „fiecare cuvînt al său naşte ecouri. Fiecare tăcere asemenea. Gloria postumă se bazează totdeauna pe o neînţelegere" (Jean Paul Sartre).

„Sinceritatea ca o maladie". Nu credem că poate fi mai elocventă pledoaria conţinută în intenţia analizelor de faţă decît reluînd o mărturisire de credinţă a unui pictor, Jacques Doucet, însufleţită de aceleaşi comandamente spirituale, care conţine şi formula cu subtext imperativ anterior dată: „De cele mai multe ori, ne mulţumim cu ceea ce spune un critic despre noi, cu «ofranda» pe care o primim din partea unui admirator. Dar fiecare din noi ştie ce anume a dorit să comunice: ceva grav şi solemn, ceva sincer şi adevărat, dacă nu este vorba de impostură... împlinirile, izbînzile depind de noi, depind de ideile, credinţele noastre. Ar fi ideal să ne punem mai întîi de acord cu noi înşine, ar fi ideal pentru că omul simte nevoia de sinceritate ca pe o maladie...".

ARTĂ ŞI ÎNNOIRE

Apartenenţa esteticii la spiritualitatea contemporană presupune acea conştiinţă de sine care se bazează atît pe valorificarea tradiţiei autohtone, în spiritul şi gustul rigorilor profesionale, cît şi pe acreditarea în circulaţie proprie a textelor de bază, a construcţiilor impunătoare din literatura universală de specialitate. Cele două acţiuni au o desfăşurare paralelă şi coextensivă, pentru ca intenţia lor de bază să se finalizeze într-o operă globală, edificatoare. în privinţa asimilării contribuţiilor din patrimoniul universal, acţiunea sistematică este firesc solicitată mai ales de culturile naţionale cu prestigiu în mişcarea istorică a fenomenului estetic, fără însă a neglija culturile mai nou afirmate şi care au început să exprime experienţe spirituale de cert interes. Apoi, se simte cu precădere necesitatea de asimilare şi interpretare a seismelor pe care secolul nostru le-a produs, pe multiple direcţii, în estetica europeană. Informaţia venită din ambele părţi duce, dincolo de satisfacerea unor cerinţe elementare (ca interes de cultură generală sau profesional), la fructificarea unei atitudini adecvate faţă de veşnica înnoire a fenomenului estetic. Pe lîngă fenomenalitatea istorică, există permanenţele disciplinei, în spiritul cărora numai, pot fi controlate cu luciditate critică manifestările de modă sau doar bizarerie. Raţionalismul „actualizează" perpetuu interpretările de estetică şi le întreţine prestigiul, pune un sentiment de pudoare în faţa dexterităţii speculative şi introduce o stare de echilibru prin autorizarea unei relativităţi meditative. Dar vremea noastră, caracterizată printr-o tot mai imperioasă conştiinţă de sine a individului, o tot mai largă conştiinţă despre lume, dezvoltă un indiscutabil

simț al certitudinilor. De aici decurge o secretă nostalgie a *adevărului,* o stare de neliniște intelectuala în fața deciziilor sau a formulelor severe, o deschidere a sugestiilor spre mereu noi prospecțiuni. O primă consecință ar fi necesitatea reconsiderării a înseși uneltelor de lucru, începînd cu ștergerea prafului de rutină de pe noțiunile uzuale. Fapt este că, în estetică,

multe dintre acestea circulă într-o zonă incertă, cea a convenționalismului lexical, care menține comunicarea în straturi de suprafață, fără adîncimea circumscrisă conceptelor. Stă- pînirea obiectului în specificul său, în datele sale caracteristice, adecvarea intențiilor şi atitudinilor de valorificare la acest sepcific sînt cerințe teoretice şi procedurale ale rigorii estetice. Sinteza rațională inspiră noi disocieri, prin urmărirea şi evidențierea acelor valori care pot fi asimilate perspectivei, devenirii. Un estetician este, prin definiție, o fire a sintezei, cu ua simț filosofic în măsură să degajeze din modă miezul adevărului. în cultura românească, fenomenele absolutizatoare nu au generat niciodată prozelitism intens, mimetic, iar o prospectare rațională ştie să ia din structuralism şi psihologism, din pragmatism sau biografism acea contiguitate a adevărului care dă substanță reală interpretării critice. Se desprind, astfel, virtualități complexe ale judecății de caracterizare care — după cum sublinia Tudor Vianu
— este bună atunci cînd „reuşeşte să înfrîngă fatalitatea structurilor (şi) se dovedeşte aptă a reflecta opera cu cît mai multe mijloace şi din cît mai multe puncte de vedere. Criticul cel mai bun este acela care nu opune nici o rigiditate operei, care se opreşte să-i răspundă cu un aparat de rezonanța care nu emite decît un singur sunet". Este adevărat că G. Căîi- nescu preconiza o estetică *a posteriori,* dar, absolutizată, ideea poate repede linişti spiritele cu perspectiva unei continue aşteptări indecise. Este clar că normativitatea conştientizează arta, în măsura în care decurge din fenomenalitatea acesteia aflate în splendoarea libertății sale de cristalizare. Pe cît îi surprinde adevărul specific, tot pe atît are şanse de previziune. Acestea devin mai conturate proporțional cu înțelegerea caracteristicilor de manifestare a specificului național în artă şi a ritmului istoric de succesiune a momentelor de sinteză. Altfel, riscăm să amendăm în abstract anumite formule care ni se par insatisfăcătoare, ceea ce nu ar face decît să agite la suprafață o apă foarte adîncă. Ce este, deci, dincolo de „muzeul imaginar'*? Există o voință de creație, care are ca scop convergența efectelor artistice, relevă un *sens* realizării tehnice unitare. Arhitectura struc- turantă propulsează valori umane active care induc atitudini prin actul receptării. Mesajul sensibil, încorporat de către artist prin voința sa de creație, investeşte opera de artă — ca ansamblu de procedee aplicate — cu rolul unui *semn* de tensiune afectivă. Operațiile logice de situare (perspectiva asupra vieții, rolul individului în societate, raportarea la bine şi adevărat) se produc firesc în urma percepției estetice, care ridică pe o treaptă de conştientizare impresia sensibilă. Reacțiile psihologice provocate exprimă un comportament influențat de dispoziția elementelor constructive ale produsului artistic. Raportul dintre natura produsului de artă şi percepția sa multiplicată la nivelul receptorilor se defineşte astfel pe coordonatele semnificativului estetic. Se impune, aşadar, de la sine o distincție de fond între „angajamentul" exterior Maturii intrinseci a artei, conjunctural, de interes practic închis, limitat, produs

mecanic al momentului cultural, şi „angajamentul" constitutiv, structural, care dilată *semnificaţia* la dimensiuni perene.

Aminteam şi de riscul ireproşabilităţii formale în căutările de înnoire artistică. O optică superficială este tentată să considere apte pentru larga difuziune doar procedeele retorice, fastuos confecţionate, de modă prozelitică. Suveranitatea procedeului în dauna coeziunii ideatice sensibilizate devine pîr- ghia manierismului — coroziv al adevăratei înnoiri —, tot astfel cum absenţa simţului de a percepe ridicolul este un indiciu de frivolitate. în aceste cazuri, reacţia de aprobare este un simptom al snobismului, pe care Mihai Ralea îl definea, concis, ca „filistinism al culturii". Fenomenele de exotism, evazionism, abstractism — ca scopuri în sine, neadiţionate unor observări directe — rămîn în afara condiţiei ideale a artistului, în marginea unor posibilităţi complementare, de variabilitate a perspectivei.

Creaţiei artistice îi incumbă o normativitate estetică aderentă ideii de noutate, avînd rol modelator prin forţa de influenţare care izvorăşte de aici. Noutatea ţine de caracterul intrinsec estetic al creativităţii, de unicitatea şi irepetabilita- tea produsului artistic, astfel postulate. Sensul ideatic al operei, pentru a mu fi „repetat", nu apare exprimat sub forma unei „ideologii", ci este imanent şi consubstanţial regimului imagistic, limbajului propriu. Postulatul noutăţii în artă se materializează, la nivelul operelor, prin accentele axiologice diferite, nuanţate, puse pe serialităţile progresive ale faptelor de artă. Ideea de perfectibilitate acţionează, astfel, într-un unic sens, deoarece cu cît forţa transfiguratoare, ineditul asociaţiilor plastice, inventivitatea imagistică vor fi mai puternice, cu atît coeficientul de „artă" va fi mai ridicat, cantitatea de adevăr uman conţinută va fi mai potrivit pusă în valoare. înnoirea este coextensivă istoriei artei, dovezi concludente se găsesc în arta tuturor timpurilor. Pregnanţa noutăţii expresive acreditează, cu fiecare nouă creaţie, sublimitatea aidevăruriior general-omeneşti printr-o experienţă artistică originală.

Accentuarea, astăzi, a participării artei la liniile de bază ale dezvoltării istorice şi sociale sporeşte importanţa sa socială, atenţia care i se cuvine şi i se acordă, odată ce participă mult mai direct decît în alte vremuri la devenirea vieţii oamenilor, pentru realizarea în practică a imperativului vital al înţelegerii, al cooperării, al participării responsabile comune la însăşi viaţa planetei. Chemarea la luciditate este o necesitate a epocii moderne. Or, limbajul artistic, eminamente cooperant, aduce o contribuţie originală, proaspătă, deloc neglijabilă, la apropierea dintre oameni. Idealitatea activă care se cuprinde în emoţia estetică însufleţeşte chemările spre valori umane care se cer puse pe deplin în valoare prin virtuţile limbajelor artistice, pentru a putea fi înţelese oriunde şi de către oricine. Pentru artist, este o chemare importantă de luare cu toată seriozitatea în posesiune a uneltelor sale specifice, sub acţiunea de principiu a unei concepţii despre viaţă şi artă

progresistă, vizionară, organic novatoare, ținînd de esența umanismului activ. Sporirea rolului social al artei subliniază obiectivitatea artistului în calitatea, *ca artă,* a produsului artistic, care are deci o puternică încărcătură emoțională, mişcătoare de suflete şi conştiințe. Imperativul cooperării prin emoții înălțătoare (fiecare om avînd, în reacțiile psihice, asemănări de atitudine prin stereotipiile dinamice) propulsează limbajul artistic (nou, original) între funcțiile sociale previzionare, prin care se întrezăreşte viitorul, un viitor al înțelegerii, cooperării, un viitor al înțelepciunii. Materializarea acestei mentalități proiective stă în capacitatea artei de investigare şi revelare prin real, prin concretețea sensibilității optim puse în valoare. Pentru aceasta, noutatea limbajului artistic are datoria de a-şi dezvolta deosebit permeabilitatea la sugestiile procesualității istorice şi sociale, în contextul structurilor umane în care operele se produc. Cînd perspectiva istorică (şi în absența ei nu se poate vorbi de adevărată înnoire în artă) se adaugă justificări! or psiho-sociale, impresia de real a ficțiunilor concretizate se încarcă de o mare putere înrîuritoare. Ni se pare simptomatică pentru dorința de înnoire a mijloacelor de exprimare — de exemplu — comunicabilitatea literaturii cu viața publicistică în general, într-un proces modern cu tendințe de adîncire şi lărgire, deoarece mijloacele publicistice vin să sporească gama operațională şi opțională a literaturii, mărturisind o conştiință artistică dornică să se facă cunoscută (şi recunoscută), să spună tot mai apăsat şi mai convingător *adevărul.*

Drumul de Ia poetică Ia operă trece prin autoritatea concepției de creație a fiecărui autor în parte. Este evident că o teorie riguroasă nu poate suplini o operă mediocră, intenționată ca o materializare, pe cînd o creație deosebită poate să preceadă acel prag teoretic care mai tîrziu îi va conceptualiza edificator noile coordonate, legile lăuntrice care i-au guvernat neconstrîngător apariția. Este interesant de observat că asimilarea noutății de creație venite din alte părți, din alte experiențe specifice, devine influentă într-o arie națională prin însoțirea practicii respective de o anumită justificare teoretică — un fel de „fişă de calitate" prin care se recomandă. Dar cu atît încă nu am spus toul. La înnoirea modernă din lirică, poezia românească a participat, mai întîi, din necesități lăuntrice, dar şi obiective, din dorința de a depăşi hotărît gustul romantic şi de a deschide larg porțile în- vigorării artistice, pe care mersul general spre progres al societății şi expresia civilizației optimizate o determinau. Mihai Ralea observa bine că nu se pune problema de a opune plictisului perfecțiunea, ci de a angaja deplin, structural, onestitatea artistului. Dacă fiecare experiență de creație este sprijinită de o teorie mai mult sau mai puțin notorie şi influentă, nu trebuie uitat că fiecare experiență nouă de creație a răspuns necesităților izvorîte din solicitări istorice diferite (nu fundamental diferite, ci ca intensitate, fiindcă adevărurile de fond sînt inalienabile de natura umană perpetuă), intrate în rezonanță cu temperamente originale, distincte.

Sinceritatea, această frumoasă şi dramatică năzuință a întregii arte

moderne, a generat o paletă deconcertantă de formule noi prin care se dovedea a fi fenomen artistic, în consens cu larga sensibilitate la nou a conştiinţelor receptoare. In poezie — de exemplu —, dacă la Baudelaire lua forma violenţei confesiunii (omul ca simbol al neliniştii universale), dacă lirismul dens şi modern al lui Apollinaire, cu secvenţe alternate cinematografic şi într-o viziune simultană, era de o elocventă simplitate, dacă llobert Desnos se exersa în ostentaţia contrapunctărilor, iar Ezra Pound epata prin

enciclopedismul tehnicilor, dacă Henri Michaux dădea sens liric ambiguităţii ca investigare a realului imprevizibil — toate însemnau tentative şi recorduri personale în apropierea poeziei de complexul orizont al vieţii moderne, pentru a releva intens şi convingător o realitate caleidoscopică, solicitantă pînă la exces. Dar acestea — şi nu numai acestea — nu sînt doar anumite reţete de creaţie, neexcelînd prin logica firescului, ci în primul rînd exemple concrete de poezie, influente prin forţa artei, care se revendică, ea însăşi, prin specifica excelenţă a creaţiei, de la o caracterizare conceptuală, în cultura românească, experienţele de răsunet în poezie — în artă, în general — au fost asimilate mai întotdeauna critic, cu discernămînt. Aceasta dovedeşte existenţa unor subtile similitudini, ce ţin de o optică asemănătoare privind autorizarea în imediat a procesului de creaţie artistică. Este, de asemenea, manifestă conştiinţa că autorii pot participa la universalitate numai prin calitatea de artă superlativa pe care trebuie să o dea conţinuturilor specifice. Altfel ar fi destul de umilitor dacă am fi puşi în situaţia de a înregistra doar ecouri de creaţie la experienţe terifiante şi vulcanice, mai ales că multe dintre acestea sînt efemere în străfulgerarea lor stranie. Este, de degarte, preferabilă o creaţie cu patos în experimentarea noutăţii — ca la Pound, de exemplu — decît o teorie sterilă în cele din urmă, dar care a făcut o anume vîlvă a stranietăţii, ca futurismul, dadaismul vorticismul, poanti- lismul etc. — pe care Vasile Nicolescu le numea, într-un eseu, „curente-efemeride". Avea multă dreptate Ibrăileanu cînd scria această reţetă polemică a inadecvării: „Homerism, dan- tism, ramayanism românesc — nu se poate!".

Originalitatea creaţiei este prin ea însăşi novatoare şi, atunci cînd rezultă din forţa talentului (căci există şi o „originalitate" de interes medical!), conţine rosturi adînci privind _ calitatea şi^ expresivitatea lirismului. Nu este de o originalitate genială o poezie profund modernă cum este cea a lui Nichita Stănescu?

în condiţiile tehnoculturii actuale, activitatea teoretică estp tot mai mult în măsură să generalizeze concluzii pentru noi modele de artă, este un mijloc tot mai influent de promovare a noului sub formă de simboluri cu largă putere de generalizare. Acţiunea conştientă de înnoire a societăţii nu se poate desfăşura în afara unui program care să concentreze toate forţele în această direcţie, în afara stabilirii unui concept de principiu al ţelurilor şi mijloacelor potrivite pentru a le atinge. Un program al activităţii prospective este un program de analiză a situaţiilor concrete şi de strategie a formelor pentru realizarea înnoirii la scară socială. Un astfel de program teoretic este un manifest de construcţie care se recunoaşte în situaţii reale din viaţa oamenilor şi a societăţii în ansamblu şi corespunde sensului afirmativ al mersului istoriei.

Componenta cultural-artistică a programului de activitate prospectivă se constituie ca un factor de impulsionare în general a spiritului creator, contribuind substanţial la instaurarea în viaţă a modelelor de umanitate

activă, simboluri ale atitudinii revoluționare caracteristice omului modern, ca şi marilor transformări înfăptuite pe plan mondial în structura societății umane. Cultura şi arta sînt ele însele forțe ale spiritului care se realizează ca forțe sociale puse în slujba ridicării şi afirmării depline a mentalităților democratice, a unei superioare calități a vieții. Afirmînd omul, aceste mijloace de manifestare sugestivă şi pilduitoare a însuşirilor celor mai alese ale personalității umane vin cu o contribuție importantă, totodată, la permanentizarea formelor de creație în toată sfera de acțiune mass-media. Operele de artă, prin simbolurile de umanitate superioară pe care le propun, cîştigă însuşirea de a fi catalizatori de conştiință, mari îndemnuri la împlinirea armonioasă a tuturor membrilor societății, la consolidarea spiritului umanist de aleasă esență, a sentimentului de dreptate şi libertate. Numai forța originalității poate să transforme operele de ficțiune în opere de viață, să imprime artei acea putere de înrîurire care, extrasă din sevele adînci ale înzestrărilor specific naționale, să contribuie efectiv şi memorabil la îmbogățirea patrimoniului artei şi culturii universale.

Arta dă noi dimensiuni vieții, încarcă realizările din latura practică a existenței cu viziuni epopeice, deschide perspective proaspete aspirațiilor de împlinire ale oamenilor. Dar arta înseamnă, în acelaşi timp, şi negarea de fond a stărilor de lucruri şi de conştiință înapoiate, a oricăror forme retrograde de gîndire, a impermeabilității la nou, a frustării de libertate, a inechităților din formele de conviețuire socială. Calitatea umanistă a vieții se regăseşte în adevărul artistic al artei, şi invers.

Cîteva idei consonante cu aceste gînduri le regăsim în *Perspectivele contemporane* ale lui N. Tertulian şi le reformu- lăm, succint, ca argumente de sprijin (ştiut fiind că efectul de

persuasiune este rezultatul trecerii acumulărilor sistematice în noua calitate a elaborărilor concluzive). Ocupîndu-se de unele curente estetice contemporane, autorul subscrie la ideea dependenței esteticii de o concepție filosofică, aşadar la implicarea, prin metodă şi principii de analiză, într-o viziune sistematică asupra omului şi universului, de unde îşi deduce direcțiile de acțiune şi conduita teoretică în aplicarea lor. Prin aceasta, specializarea în domeniul artei devine particularitate funcțională a unui sistem mai larg. Este de subliniat, apoi, pledoaria pentru înțelegerea esteticii în inter-textuali- tatea formelor de conştiință, în virtutea principiului transmiterii de informație care stă la baza progresului spiritual în general. Dacă „orice descoperire importantă în cîmpul ştiințelor particulare ale spiritului, orice direcție nouă de cercetare în acest domeniu nu poate să nu aibă, mai devreme sau mai tîrziu, efecte considerabile şi în metoda de abordare a fenomenului estetic, atîta vreme cît înțelegem arta ca o formă de expresie *integrală* a conştiinței", atunci este firesc să asistăm Ia apariția unor sisteme cooperante în metodologiile actuale şi de perspectivă: lingvistica structurală a influențat studiul poeziei şi al formelor narative, psihanaliza a îmbogățit explicațiile genetice ale artei, semiologia a înrîurit viziunea axiologică asupra fenomenului artistic. Corelarea obligatorie a valorii la actul de interpretare se împlineşte în condițiile căutării soluțiilor optime pe care

perspectiva ştiinţifică a esteticii le dă studiului artei, prin delimitare netă de orice formă de înţelegere mecanică, pozitivistă, unilaterală, inflexibilă. Evidenţierea unei hermeneutici comprehensive surmontează prejudecăţile rigidităţii. „. . . O analiză strict imanentă — notează esteticianul — a sistemului de forme din alcătuirea unei opere de artă nu epuizează comprehensiunea ei, ci reclamă investigarea lor verticală în perspectiva mai vastă a unei situaţii social-istorice determinate". Deschiderea imanen- tismului prin hermeneutică duce la depăşirea studiului inter- textualităţii operei, a obiectivismului morfologic, a descrierii de tip structural static *(savoir objectif),* prin raportare la tin „complex emotiv generator", pe linia unei empatii obiectivate. Lukăcsian convins, N. Tertulian adoptă punctul de vedere al esteticianu'ui maghiar şi în privinţa omogenizării judecăţii de existenţă cu judecata de valoare, profesînd acelaşi principiu al unei estetici integral umaniste, şi nu întîm- plător îl preţuieşte pe Thomas Mann. Comunicarea sa la Congresul Internaţional de Estetică de la Dubrovnik, *Perso*

nalitate practică şi personalitate artistică, aduce opţiunea pentru expresia echilibrului sufletesc superior în operă, ca năzuinţă dialectică a avatarurilor conştiinţei pragmatice. Soluţia finală vine tot din inspiraţie lukăcsiană (autor căruia i-a dedicat o monografie, apărută în Franţa): relaţia dintre cele două feţe ale personalităţii umane (dealtfel îndelung dezbătută, de-a lungul timpului, în gîndirea estetică) este „una simultan de identitate şi non-identitate", ceea ce implică un raport specific, cu intense şi imense modulări, în perspectivă, între artist şi problemele timpului său. Am punctat acest cadru teoretic deoarece comentariile se dezvoltă cu predilecţie în zona direcţiilor de acţiune, îndrumînd conştiinţele la desluşirea drumului optim de perfecţionare autoformativă.

O nouă calitate a vieţii se recunoaşte într-o civilizaţie care înglobează frumosul artistic în contexte concrete, fă- cîndu-1 parte a practicii sociale şi exprimîndu-1 prin întregul stil de viaţă al membrilor societăţii. In această perspectivă, sistemul de valori exprimă direct şi complet necesităţile şi idea- lurile născute din practica socială. Prin artă, omul construieşte perpetuu modele de viaţă, în consens cu cerinţele vieţii aflate în continuă evoluţie, obiectivîndu-se pe sine, în latura izbînzi- lor sale reale sau doar întrezărite. Difuzarea largă şi neîngrădită a informaţiei înseamnă şi difuzarea proporţională, amplă, a valorilor de artă, după cum timpurile moderne o cer cu tot mai nerăbdătoare insistenţă. Astfel, creaţia artistică participă efectiv la mersul firesc al omenirii pe drumul progresului, spre pace şi bunăstare, spre existenţa demnă a omului, spre acel trai care merită să fie trăit şi — astfel — este singurul care trebuie trăit.

PROPORŢIE ŞI SPIRIT

în estetica secolului al XX-lea, doi gînditori au asemănări izbitoare în ceea ce priveşte direcţia de specializare a preocupărilor lor, insistenţa argumentării şi consecinţele care decurg din susţinerea cu abnegaţie a teoriilor. Ambii sînt de origine română şi s-au afirmat cu strălucire în străinătate.

Pius Servien şi Matila Ghyka au fost exponenţi ai orientării estetice care îşi asuma, teoretic şi metodologic, multiplele avantaje ce decurg din aplicarea spiritului ştiinţific la explicarea genezei şi receptării obiectului de artă. Efortul

lor de „sincronizare" cu debordarea spiritului ştiinţific în variate domenii ale intelectului, cu progresul general al cunoaşterii, i-a făcut autorii unor contribuţii de seamă *în interiorul* gîndirii estetice, tocmai prin insistenţa „deschiderilor" pe care le argumentează. Contribuţia amîndorura şi a fiecăruia în parte depăşeşte scientismul de natură dogmatică, avînd dorinţa expresă de a lărgi orizontul de cuprindere şi interpretare tradiţional. Dacă dorinţa de evidenţă logică în domeniul artei, de stabilire exactă a scării valorilor, de referinţă deplină a semnificaţiilor inculcate în operă, se manifestă din cele mai vechi timpuri în scrierile despre artă, impactul modern al logisticii cu estetica a determinat aprofundarea studiului şi punerea procedeelor sub semnul rigorii, o nouă sinteză intelect-sensibilitate, în armonia căreia să dispară tot ce ar împiedica permeabilizarea integrală. Imperativul conjugării perspectivelor teoretice şi practic-metodologice privind estetica în devenire se dovedeşte a fi extrem de fecund, deoarece din consecinţele sale estetica de tip filosofic se alimentează în stabilirea unor parametri obiectivi, măsurabili, care incită la noi meditaţii asupra specificităţii artistice, ceea ce duce uneori la noi formulări, alteori — ca în cazul aplicării logisticii la spiritul artei — la tendinţa de reevaluare ontologică a specificului artistic.

între pionierii concretului (ştiinţific) în estetică, Pius Servien propune idealul omului multilateral („renascentism“ modern), avînd o puternică reacţie de gust şi fiind capabil de demonstraţii axiomatice. Experimentul în estetică divulgă relativismul tocmai prin sprijinirea sa, selectivă şi apodictică, în realitatea vie a fenomenului artistic. Analizele ştiinţifice previn artistul şi-i îndeamnă să colaboreze la elaborarea unei superioare sinteze de umanitate. Ştiinţa şi arta se aplică unei perspective unitare, de cuprindere antropologică, şi se materializează în concepte simple, dar încărcate de sensibilitate.

Pionieratul lui Matila Ghyka se exercită tot în sfera informaţionalului, mai insistent decît compatriotul şi companionul său de idealuri şi mai aplicat însuşirii spiritului matematic de către estetică (studiind pe larg raportul proporţiilor din natură şi artă, secţiunea de aur, ritmul, simetriile dinamice), în spiritul potenţării a însuşi efectului estetic. Obiectivele fundamentale ale preocupărilor sale sînt antrenate într-o tratare sistematică, intens analitică, constituită într-o solid articulată teorie matematică a formelor, fiind astfel — după cum remarcau K. E. Gilbert şi H. Kuhn, în *Istoria esteticii* — „în armonie cu tendinţa logică şi ştiinţifică în estetică, dar îndrumînd-o către rigoarea abstractă", preocupare asemănătoare avînd Jay Hambidge sau George Birkhoff. Entuziasmul său pentru investigarea ştiinţifică a esteticii este o expresie a umanismului aplicat, decurgînd din intuiţia sa că arta şi lumea au explicaţii similare şi pot fi elucidate prin mijloace matematice. Din nou se ajunge, în urma unor raţionamente succesive, la pragul esteticii filosofice, la nivelul căreia se ordonează eficient elemente dialectice şi materialiste. Matila Ghyka tinde spre acest cadru de sinteză prin investirea

spiritului matematic în disciplina esteticii, pentru a vedea ce e *sigur* în estetică, sprijinindu-se, pentru aceasta, şi pc fizică, biologie, teoria formelor. Şansa teoriei constă în lipsa ei de constrîngere. „Invariantele" nu pot înlocui soluţiile particulare ale operelor, dar deschiderea orizontului interpretativ şi adîncirea studiului implică aprofundarea şi dezvoltarea *calităţii,* conştientizarea şi perfecţionarea spiritului creator al artistului. în acest sens observă Paul Valery, într-o *Scrisoare către autor* (publicată la volumul *Numărul de aur),* că „arta mare trebuie să corespundă omului complet". Esteticianul converteşte spiritul pozitiv al valorizări care au devenit ipoteze pentru estetica informaţională şi structuralistă, estetica industrială şi design-ul, cstetica vieţii în general.

Numărul de aur dezvoltă ceea ce schiţase *Estetica proporţiilor în natură şi arte:* o teorie matematică a formei şi expunerea evoluţiei ideilor de proporţie şi armonie. *Estetica proporţiilor . . .* argumentează, în principiu, „corelaţia dintre reuşita estetică şi echilibrul static sau dinamic, adaptarea la propriu-i scop a unui obiect", ceea ce, în estetică, se poate deduce din „simbolismul formei" (în accepţia esteticii ca ştiinţă a raporturilor armonioase). „Estetica proporţiilor" este simbolizată de Ghyka în latenţele „secţiunii de aur", căreia i-a fost un entuziast teoretician. Această *sectio aurea,* înşem- nînd echilibru în inegalitate, a fost formulată, pentru cstetica modernă, actualizînd intuiţia pitagoreică, la mijlocul veacului trecut, de către Zeysing, în *Cercetări estetice:* „Pentru ca un întreg, împărţit în două părţi inegale, să apară frumos din punct de vedere al formei, trebuie ca între partea cea mai mică şi cea mare să avem acelaşi raport ca între partea cea mare şi întreg". Ghyka urmăreşte persistenţa subtilă a proporţiei în detaliile construcţiei obiectului estetic, ea şi în corespondenţa, prin Număr, între ordinea şi frumuseţea macro şi microcosmosului, unde acţionează principiul identităţii prin invariante şi extindere în durată (ritm). „Structura Sfintei Sofia — scria el — este logică şi definitivă ca o teoremă de geometrie alexandrină desenată pe sfera de cristal a cosmografiei lui Ptolemeu". în principiul identităţii prin Număr acţionează „legea pulsaţiei vii şi a compoziţiei armonice". Acelaşi lucru îl spune Novalis în cuvintele: „Orice metodă este ritm; suprimaţi ritmul din univers şi veţi suprima universul (. . .) Simbolul ritmului este geniul".

„Numărul de aur" îi solicită cea mai extinsă analiză, prin intermediul urmăririi efectului de ritmicitate al aplicării lui. Proporţia este numitorul comun al „analogiei" şi cosmo- goniei lui Platon, al aritmologilor platonicieni, al comensura- bilităţii dintre întreg şi părţi la Vitruviu. Numărul capătă înţelesul de esenţă a formei, iar geometria oferă suport speculaţiilor de estetică generală; pentru Platon, numărul închide în sine însuşi „Ritmul Sufletului Lumii" (o „analogie" între estetică, metafizică şi cosmogonie), armonia Sferelor. Dacă „pentru monitorii noştri greci",

„percepția raporturilor şi proporțiilor se identifică cu operația elementară a judecății şi alegerii creatoare în general", studiul noțiunilor de *număr*, *raport* şi *proporție* îl conduce pe Matila Ghyka, în mod firesc, la noțiunile de *ritm* („periodicitate sau repetiție în timp şi spațiu, rezultînd din şirul de acorduri sau de proporții") şi *armonie* (care decurge din el). Teoria generală despre proporții devine un studiu de largă aplicabilitate la evidențierea proporțiilor între volume, la ritmurile astronomice şi biologice, la corelația dintre arhitectură şi univers, la trecerea de la ritm la incantație (Platon: „poeții lirici nu-şi realizează splendidele lor opere cît timp sînt în deplina posesiune a rațiunii lor, ci atunci cînd simt influența ritmului şi a armoniei; atunci ei sînt posedați, ei devin ca Bacantele . .. Atît timp cît omul nu are acest dar al entuziasmului, este incapabil să săvîrşească o operă poetică, tot aşa cum este incapabil să prezică viitorul" — *Ion)* şi de la incantație la dragoste. Marele principiu al Analogiei, reluat din Antichitatea clasică de către estetica modernă, care „implică percepția intuitivă a similitudinii în lucrurile neasemănătoare" (Aristotel) acționează în intelect conform tezei hedonistice a minimului efort, prin concentrarea metaforei (comparație implicită), recurența similitudinilor („la Shakespeare" — observă Matila Ghyka •—• „metaforele apar în serii strînse, ritmul lor îl depăşeşte pe cel al versurilor"), armonie ritmată (perfecta adaptare tehnică a operei la rațiunea ei interioara de a fi), formele in- cantatorii (care degajau *catarsis-xA,* efect terapeutic comparabil cu cel al psihanalizei freudiene).

Categoria *ritmului,* considerat ca expresie estetică (tema „pulsației vii“ simbolizate de „Numărul de aur“, prin care „tendința de nivelare entropică, prin derogare de la principiul minimei acțiuni," a fost supusă acelei pulsații asimetrice de creştere în care secțiunea de aur reprezintă „proporția dominantă"), dezbătută într-un *Eseu asupra ritmului,* marchează unul dintre cele mai trainice şi organice raporturi dintre ştiință şi estetică. „Legea numărului" devine, prin aplicare, principiu de „muzicalizare" a spațiului, ritmul avînd vocația unui *pattern* universal, a unui *sensorium* general. Deja clasica definiție pe care o dăduse Pius Servien ritmului ca „periodicitate percepută" ne lăsa să înțelegem că „stilul înalt" în artă este o epifanie a ritmului. Principiul platonic al analogiei se revelează prin universalizarea ritmului, în ideea că „toate îşi corespund, căci toate sînt ritm şi rimă" (Octavio Paz), sau, în aplicație la artele „temporale" şi „succesive", „ritmul este în timp ceea ce este simetria în spațiu" (E. d’Eichthal). Aplicarea la obiect îl face pe Matila Ghyka să observe ca însăşi o teorie cu intensă specializare, ca cea a intervalelor în muzică, trebuie înțeleasă în prevederile teoriei generale a proporțiilor, ceea ce constituie o lămuritoare „deschidere" estetică. Prin mijlocirea noțiunii de ritm se dezleagă şi paradoxul lui Leibniz care leagă direct muzica de matematică, iar lui M. Ghyka îi oferă prilejul să observe semnificația „cea mai fiziologic umană“ a muzicii, prin cadența inimii şi ritmul respirator.

Concepţia eudemonică asupra ritmului în artă, a lui Pi- tagora (care contempla ritmurile universale şi perfecţiunea Numerelor), devine, la Matila Ghyka, o teorie riguroasă a corespondenţelor explicatoare (şi teoriei sale i se poate aplica deviza *Ars sine scientia nihil),* aranjate într-o estetică a invarianţelor. Raporturile „calitative" devin raporturi estetice, iar estetica o sinteză a celor mai fericite proporţii. Ritmul — cosmic sau vital-estetic — este un exorcism al descompunerii, tutelează firea oamenilor („Darul imitaţiei fiind prin urmare în firea fiecăruia, şi la fel şi darul armoniei şi al ritmului"

— Aristotel) şi firea universului („de la ritmurile cosmice, trecînd prin cele circadiene şi apoi prin bioritmuri, pînă la pulsaţiile vorbirii şi gîndirii, totul pe lume este ritm" — Co11-

stantin Noica). Istoria fiind o continuă reprocesualizare, interferenţa actelor spiritului readuce mereu în actualitate structura fundamentală a ritmului, de la Platon şi platonicieni pînă la preocupările recente ale semioticienilor.

„La început a fost Numărul" — scrisese Platon, pro- clamînd un principiu dezvoltat într-o fertilă anvergură la nivelul tuturor artelor. Principiul pitagorician a inspirat ecuaţia estetică a raportului de reciprocitate dintre spiritul proporţiei şi proporţia spiritului, pe un fond de vitalitate şi energetism instauraţiv care ţine organic de natura modelatoare a inspiraţiei artistice. Dezvoltarea estetică a raportului inspirat de gîndirea matematicianului-filosof din Antichitate este ajutată de „recunoaşterea" rolului proporţiilor în arhitectură şi arte plastice, mai evidente structural faţă de alte domenii ale încorporării artistice. Dar aceasta nu trebuie să ne împiedice de a observa că tot din întemeierea originară a.ritmului în procesul de obiectivare a spiritualităţii decurg şi alte consecinţe în sfera realităţilor artistice moderne, de felul: pictura decorativă sau — în teatru — happening-ul sînt urmări ale „senzualizării" (ritmicitate implicită) semnificantului şi au apărut ca o reacţie împotriva structurilor laxe, a banalizării, comparabilă cu experienţa dezintegrării polemice a limbajului din „antipiesele“ lui Eugen Ionescu. Există, dealtfel, la un nivel mai generalizat, ideea că, astăzi, în contextul rapelurilor la uniformism ale civilizaţiei tehnocrate, omenirea este datoare să realizeze nivelul compensator al unei mai intense trăiri a artei („Nu avem nevoie, în artă, de o hermeneutică, ci de o trezire a simţurilor", scria exclusivist Susan Sontag în *Uocuvre parlc,* Paris, Seuil, 1968, P- 22). _

„Ştiinţa proporţiilor", atentă în partea ei teoretică la legitatea cosmică şi naturală preexistentă a proporţiilor, devine fertilă pentru artă îndeosebi în latura ei aplicativă de „punere în proporţie". Anvergura proporţionalităţilor ritmice a obliterat însăşi geneza acestora şi a încurajat, de mai multă vreme, tehnici iniţiatice, dar a inspirat şi un „dublu" deconspirant: perpetuarea valorilor simbolice reunite în sinteze filosofice sau cosmogonice (în sud-estul european, perpetuarea motivului „marilor meşteri"), cărora le accentuau componentele ezoterice. Dubla raportare în stabilirea proporţionalităţilor, între părţi şi între acestea şi întreg, aruncă noi înţelesuri asupra disproporţionalităţii şi armoniei şi lărgeşte competenţa esteticului, dincolo de impresia plăcutului derivată din sintaxa ordinei. Putem să-i dăm, şi din acest punct de vedere, dreptate lui Platon, care susţinea că, în cele din urmă, totul este reordonat în formă. Un argument decisiv este, din nou, teoria „numărului de aur“, cu valenţe nebănuite din partea terţului postulat şi valorizării „multiplicităţii în unitate". Supunînd această observaţie cuprinderii teoretice din estetica filosofică, se ajunge la formularea unei analogii de esenţă ontologică: „lumea numerelor şi lumea formelor nu sînt decît două faţete, două aspecte, ale aceluiaşi mare adevăr cosmic unic, ale aceleiaşi armonii universale, cu alte cuvinte că natura caută să rămînă, fără greş, în toate şi totdeauna, asemenea cu ea însăşi" (H. R.

Radian, *Cartea proporțiilor).*

Arhitectura şi arta plastică, considerate ca statice, deci inamovibile, nu pot fi străine de sugestiile formative ale ritmului, aşa cum spaţialitatea nu înseamnă o anihilare a instinctului uman de ordine. Ceea ce Matila Ghyka numea prin formula „ritmul este periodicitate percepută[1]' se referă şi la un .sistem „static" al ritmicității, la un ritm „materializat". Ritmul exprimă dependenţa de viaţă şi relevă esteticul prin reciprocitatea proporţionalităţilor, resimţite instinctiv. Astăzi, standardizarea construcțiilor urbane sau industriale reia prin modulare analogiile simetrice constructive, pe cînd o anumită severitate a stilului tinde să conserve şi să sugereze în multiple conotaţii identitatea geometrică, prin relativa autonomizare funcţională a elementelor compoziţionale, prin modulare intrinsecă, ţinînd deci de legitimitatea estetică a operei. Punerea în proporţie triangulară din arhitectură sugerează trecerea de la plan la volum, în pictură planimetria geometrică este exclusivă. Complexitatea punerii în proporţie din arhitectură, alimentînd o bogăţie compoziţională specifică, are la înde- mînă mai multe posibilităţi tehnice-combinatorii decît cele existente în pictură sau sculptură. Aplicarea proporţiilor în arhitectură, materializînd din vechime un simbolism expresiv şi funcţional, integrează operele într-un program arhitectural care reproduce imuabila armonie cosmică, în vremea mai nouă, sub aspectul asimilării tehnice, al modulării la scară industrială. Asocierea arhitecturii cu o idee, învăţată de la grecii vechi, a perpetuat o interpretare — de diverse orientări ideatice şi cu varii formule de exteriorizare a simbolismului intrinsec — care integrează construcţiile, prin euritmia robusteţilor expresive, în ambianţa imanentă şi în experienţa conceptuală, totodată. De la gotic pînă la zvelteţea construcţiilor din beton armat este acelaşi drum ca de la arabesc la geometria anorganică: repetarea unor forme fundamentale ordonează figuraţii armonice în subdiviziuni. Ceea ce explică intenţia lui Le Corbusier de a fixa un sistem modular universalizat, intrinsec şi extrinsec, asemeni unui adevăr valabil pentru civilizaţia modernă în totalitatea sa, inspirat de însuşi faptul că natura, în toate epocile, configurează lumea prin punerea în proporţie, dînd soluţia exemplară a organicităţii.

Conţinutul spiritual al proporţiilor pare mai evident, mai viu şi mai „cald" în pictură, care beneficiază de un inventar mai dezvoltat al mijloacelor artistice de expresie, prezenţa artistului fiind mai sesizabilă în varietatea procedeelor tehnice folosite. Dimensiunea sufletească, mai mult decît cea obiectivă, este în măsură să reliefeze structurile interne ale produsului şi specificitatea artei în ansamblu. Durata interioară naşte calitatea, care este o intuiţie a valorii. Există — observa Rene Huyghe — un dualism caracteristic artei moderne: coexistenţa noii construcţii a spaţiului cu relevarea abisurilor sufleteşti, din sondarea cărora psihanaliza şi-a făcut o datorie explicatoare; dualism reperabil în noua sinteză dintre filosofie şi artă, dintre sensibil şi intelectual, sub semnul unei spiritualităţi comune irepresibile.

Echilibrul intern generează valoarea umană a artei. Arta modernă găseşte noi „ferestre" prin care lasă să se vadă patosul lăuntric Zămislitor de

.întrupări expresive: megastructurile plurifuncționale în arhitectură, raportul dintre plinuri şi goluri în sculptură, noile criterii ale „civilizației imaginii" în artele plastice, serialismul în muzică, documentul artistic în cinematografie, caracterologia militantă în literatură. Peste toate însă, lumea modernă solicită relevarea spiritului, mai ales prin vizualitate. Este, aici, o revanşă pe care senzorialul şi-o ia față de imperiul uniformizării prin intensificarea vieții intelectuale; senzația permite mai mult decît cunoaşterea — confruntarea cu obiectul. *Semnul* erodează standardizarea şi se impune în instantaneitate: izbeşte retina şi este imediat perceput. Trecerea de la realismul fidel la abstractizare (elocventă este, în acest sens, „lectura" simultană a două tablouri pe aceeaşi temă, semnate de Courbet şi Braque) înalță pragul percepțiilor, fără să infirme patosul lăuntric de care aminteam, dar descurajează — în schimb — uzura senzorială a omului modern predispus la blazare din cauza suprasolicitărilor hiperurbanismului tehnocratic. Să ne între

băm şi noi, odată cu Rene Huyghe, dacă filosofiile existențialiste, fenomenologiile atît de prodigios recrudescente în zilele noastre, nu caută o „senzație a ființei", în sensul în care civilizația imaginii stabileşte în mod direct raportul dintre senzație şi acțiune? Autonomia modernă a imaginii picturale caută maxima intensificare a emoției prin concentrare, printr-o conştiință globală a puterii imaginilor. Dar puterea imaginii revivifică în contemporaneitate însăşi puterea artei; dacă, la sfîrşitul veacului trecut, Gauguin supunea peisajul legilor plastice ale tabloului, în zilele noastre un pictor ca Manessier, spre exemplu, obligă realul să accepte cu totul performanța picturală a liniilor şi culorilor. De aici — tot ca o necesitate de impact zelos în simultaneitate, cerut de civilizația modernă — se ajunge imediat la exaltarea com- binativă a resurselor proprii din arta abstractă, închipuind un imens evantai de posibilități. Se atinge, prin mijloace noi, o intensitate necunoscută care întrupează ceea ce este în spirit şi proclamă intrinsec manifestul activ al umanului. Este vorba de o formă modernă a *înțelegerii,* fiindcă artistul stăpîneşte universul în care trăieşte în măsura în care îl înțelege şi i se alătură cu maximă devoțiune. „Timpul nostru — observă esteticianul francez în *Dialog cu vizibilul* — ... a eliberat imaginea de compromisurile în care se pierduse; a redat-o conştiinței adevăratei sale naturi: să se exprime direct prin elementele constitutive, linii şi culori, prin acțiunea lor imediată asupra sensibilității şi să provoace un şoc nervos care, prin ricoşeu, va deştepta sentimente, stări sufleteşti". Dacă spiritul se regăseşte într-o anume regularitate, expresia sa deplină asimilează limbajul expresivității imagistice în registrul multiplicării în unitate, perfecționarea aduce selecție prin eliptic şi îmbogățeşte valențele emoționale ale sugestiei. Forma abreviată, pentru a se salva din convenție, are de păstrat valoarea limbajului în concentrație, fiindcă nu din fetiş sau doctrină izvorăşte frumosul. încă Plotin atrăgea atenția că privirea în afară va trebui să fie dublată de „privirea interioară"; spectacolul lucrurilor capătă, atunci, o fervoare care face din subtilitate un şoc, din interesul omenesc de cunoaştere o fascinație. în acest regim, ideile spiritului devin forme („Cu cît o formă se

apropie mai mult de geometrie şi de dispozitivele sale simple, cu atît gîndul se înflăcărează la ideea că poate percepe complexitatea realului printr-un act elementar" — se observă în acelaşi tratat). Pictura concretă ajunge, în acest regim de abreviere, la dinamismul propriu

lui grafism şi exploatează graraulația materiei în inventivități combinatorii (Baskine a ajuns la o „pictură-sculptură"). Activitatea artistică instaurativă, în contextul pregnanței moderne a „civilizației imaginii[1]', conferă vizibilului semnificații spirituale, forma izbeşte direct sensibilitatea. Tehnicitatea cultivă, poate inconştient, civilizația impactului cu formele, nevoia de definiții, punînd praguri limitative, încurajează o viziune atomistă asupra culturii, care secretă, din propria ei natură, sofisticarea formei, asocierea inventivității formale la o stare de spirit, la trăirile interioare. Spiritualitatea se eliberează prin formă, destinul ei nu poate fi străin de exersarea, mai tenace în vremurile moderne, a funcțiilor senzoriale. Pe bună dreptate, se spune că există sensuri implicite şi sensuri explicite; tendința explicită duce la alegorie şi ilustrativism, cea implicită la obscuritate. Tensiunea existentă între cei doi poli face din formă un fel de condensator al sufletului („Exteriorizarea dorințelor mele se face prin imagini" — se confesează Van Dongen). Originalitatea in-for- mării autorizează noutatea perspectivei; cum observa Proust, în *Le temps retrouve,* există „atîtea lumi cîți artişti originali există", iar acestea se rotesc în perpetuitate, astfel încît „veacuri de-a rîndul după ce s-a stins focul din care s-au ivit, fie că s-au numit Rembrandt, fie Vermeer, ne trimit raza lor proprie". „Creatorul domină creația", observa Baudelaire, comentînd pe Delacroix. Lumea aparențelor primeşte o infuzie largă de mister şi taină, de sensibilitate latentă şi difuză. Aceasta explică şi popularitatea sondajelor psihologice, a explorării inconştientului din mentalitățile moderne. „Pătrunderea tainei" se poate face numai înțelegînd deosebirea dintre imagini şi imaginile artei, cele din urmă fiind o proiecție în spațiu a conştiinței. Imaginea revelează propensiunile interioare, cu rol de cunoaştere descriptiv, datorită anteriorității sale față de idee, întîietate nu numai ontogenetică, ci şi filo- genetică, odată ce miturile prin care se exprimă societățile primitive nu sînt decît imagini. Alegoriile lui Hieronymus Bosch aduc, în fapt, obsesii mai ascunse, care sînt „reprimate" prin deviere expresivă. în *Capriciile* sale, Goya dă o originală prestanță psihanalizei, eliberînd „clandestin" propriile sale obsesii. Bosch pictează un fel de vis interzis, populat cu figuri hîde şi monstruoase. încă Leonardo da Vinci observase că mirajele artei sînt dictate de înclinațiile fireşti ale creatorului. Opera de artă se alimentează din acestea şi se oferă unei pluralități de „lecturi", cu rezonanțe tulbură

toare fiindcă, fiecare fiind un univers în sine, depune mărturie despre umanitate în ansamblul ei.

Inefabilul recurge la imagine. Ea poate releva ceea ce este în spatele cuvintelor, fapt pe care Plotin îl teoretizase ca fiind extazul, a cărui estetică este căutarea frumosului în beatitudine. în măsura în care îl condensează, în aceeaşi măsură şi eliberează spiritul. „Impulsul interior — notează acelaşi Rene Huyghe —, odată proiectat în opera de artă, devine pentru noi un spectacol integrat lumii exterioare şi provoacă în noi acelaşi mecanism de asociere cu unele aparenţe la crearea cărora n-am fost implicaţi". Arta asigură libera circulaţie a imaginilor pe trasee de intensă valorizare semnificativ-umană, făcînd din căutarea frumosului procesul propriei ei desăvîrşiri. Circulaţia imaginilor cimentează şi relaţia artist—operă-—receptor, pe care teoria *Finfiihlung*-ului (Vischer, Volkelt, Lipps) o vedea ca transmitere intuitivă a unei anumite stări interioare, iar în legătură cu care Baudelaire scria că are ca scop de „a crea o magie sugestivă conţinînd în acelaşi timp obiectul şi subiectul, lumea exterioară artistului şi pe artist însuşi" *(VArt philosophique).* Osmoza umanului cu arta rămîne singurul criteriu al valorii estetice.

în lucrările arhitecturale, raportul proporţie—spirit pare să încline în favoarea primului termen, cel de-al doilea fiind mai neglijat în urgenţele constructive solicitate de urbanismul hipertehnicizat. Arhitectura se exteriorizează direct. Sub aspectul ei monumental, participarea operelor la un climat cultural se dovedeşte la fel de evidentă ca şi concursul pe care îl dau unor cerinţe civice. Prin eliberarea de noi mijloace, date de îmbinarea sugestiilor din artă, ştiinţă şi tehnică, arta de a clădi îşi reînnoieşte mesajul pînă la a dispensa atribute formale de pragmatismul funcţional. Epoca modernă preferă echilibrul dinamic şi are orgoliul de a introduce lirismul cronologiei (recunctişterea ireversibilităţii timpului) într-o geometrie constructivă ce se vrea sustrasă de la erodare. Tehnocultura modernă se vede astfel confruntată cu necesitatea unor noi atitudini stilistice în arta de a construi, pe baza apelului la umanismul propriu diferitelor arii spirituale, tinzînd spre o formă superioară de sinteză în cadrul expresiilor plastice moderne.

Monumentalitatea nu mai ţine, în arhitectură, de o psihologie emotivă incipientă, ci de însăşi esenţa estetică a genului, de natura potenţialului său expresiv. Lucrările memoriale,

de exemplu, includ eticul într-o viziune estetică necomandată de utilităţi practice. Din progresul material al existenţei, relevat de sistematica cotidiană a construcţiilor, se detaşează reperele culturale ale edificiilor unicate, a căror asociere în ansambluri marchează o grandoare ambientală. Cu îndreptăţire observa Jean Monda, subtil teoretician al arhitecturii, că „primatul unui funcţionalism colectiv mereu mai complex şi multilateral nu justifică o arhitectură bazată pe simpla organizare raţională a spaţiilor folosibile. Se cere mai mult. Şi anume: o înnobilare a funcţiei prin criterii plastice şi conţinut spiritual". Poate ideea de permanenţă, ca năzuinţă imediată şi irepresibilă a omului, este mai evidentă în monumentalitate. în stilurile monumentale moderne, performanţele constructive care duc la construcţii memorabile sînt inspirate fie de sisteme cu aptitudini plastice, fie de sugestiile verificate prin tradiţie. La acestea, Arthur Drexler adaugă capacitatea sculpturală ce decurge din noile interpretări ale cubismului şi expresionismului. Gruparea japoneza „Metabolism" propune modularea unor mari unităţi articulate, împrumutînd, în virtutea reconsiderării moderne a organicismului estetic, forme biologice. Căutările nu sînt scutite nici de patina unor gratuităţi formale, care fac să se poată recunoaşte un anumit „manierism monumental" prin ornamente fără justificare constructivă, un „monumentalism cosmopolit" prin contaminarea exercitată de diferite limbaje formale reduse. Jean Monda, autorul *Monumentelor de arhitectură modernă,* conchide că se poate explica această mentalitate „prin faptul că abstracţiunea formelor ar corespunde, pînă la un punct, cu nevoile psihologice uniforme ale culturii actuale". Dar iată că teoreticianul italian Bruno Zevi, atrăgînd atenţia împotriva unui „nou academism", vorbeşte despre un „manierism sănătos", de inspiraţie estetică majoră şi care nu trebuie confundat cu „eclectismul postmodern".

O altă eroziune a spiritului sănătos de monumentalitate vine de la aşa-numitele curente *pop* din acest perimetru: „arhitectura pop", care foloseşte componente comune mai multor arte, de factură uzuală, „urbanismul pop", cu ansambluri neconsistente, concepute ad-hoc. Improvizaţia caracteristică acestora se opune nevoii legitime de permanenţă prin monumental. Or, o „filosofie ambientală" ar asigura o autoritate formativă esteticii construcţiilor, ca un domeniu funcţional al acesteia. Accentul de sinceritate, atît de căutat în epoca modernă, este mai evident în postulatul arhitectural al grandorii care, combătînd iluzionismul *trompe l'oeil*, fixează sugestia spiritualului pe măsuri reale. Referindu-se tot la relaţia dintre funcţionalism şi monumentalitate, autorul *Monumentelor de arhitectură modernă* observă că „arhitectura ar deveni astfel o alegorie a funcţionalităţii". Dacă criteriul funcţional a dus la o arhitectură sterilă, tot astfel o figuraţie plastică facilă compromite sugestia spiritului. Un deosebit impact produc desfăşurările în spaţiu ale megastructurilor plurifuncţionale, cum ar fi *Habitat 67* — o megastructură canadiană ca o colină de beton armat, imaginată de arhitectul Moshe Safide. Aici impactul psihologic poate împinge senzaţia de grandoare spre limitele anxiosului, simbolismul arhitectonic fiind prea îndepărtat de

nevoile şi obişnuinţele individului.

Dacă este de exprimat acelaşi vechi şi nealterat mesaj de năzuinţă colectivă spre umanism, bine şi frumos, dacă
— pe de altă parte — ambiguităţile formale disponibilizează cele mai inventive soluţii de construire, relaţia arhitecturală dintre proporţie şi spirit se vădeşte a conţine o tensiune prospectivă creatoare. Este vorba de doi termeni între care lumea modernă a aşezat o grilă perturbatoare pentru a sublinia şi mai apăsat nevoia de convergenţă organică dintre ei, ceea ce va duce cu siguranţă la noi sinteze în teoria de specialitate.

CRITICA SAU OPŢIUNEA CA „STIL AL REALITĂŢI?*

Din auxiliară a literaturii, critica a devenit un domeniu distinct al creaţiei spirituale, nu atît prin negarea obiectului care îi determină acţiunea, cît mai ales prin problematizarea acestuia într-un spaţiu al conceptelor filosofice. Proiecţia literaturii în regimul critic înseamnă includerea acesteia într-o perspectivă nouă, a cărei vocaţie este conştientizarea valorilor pe care opera le cuprinde. Acţiunea reflexivă, dubitativă la modul prospectiv, accentuează calitatea *culturală* a fenomenului literar, raţiunea însăşi a existenţei acestuia, forţa lăuntrică din care i-a izvorît originalitatea. Critica acceptă astfel închiderea unui circuit care poate fi numit în plan estetic (între premise şi rezultat) şi social (între cerinţele individului şi ale societăţii), aducînd o participare vie la construirea idealului de cultură şi civilizaţie al fiecărei epoci. Situaţia optimă a criticii este dată de identificarea organică dintre nevoia

de ideal şi adevărul umanist al dezvoltării sociale. Aceasta este urmarea unei consecvente evoluţii spre elevare spirituală şi deschidere către semnalele contingentului.

La 1869, Titu Maiorescu, primul nostru mare teoretician al spiritului critic, arăta că „orice cultură este rezultatul unei lucrări încordate a inteligenţei libere, şi datoria de a afla adevărul şi de a combate eroarea se impune fără şovăire fiecărui om care nu se mulţumeşte cu existenţa sa privată de toate zilele, ci mai are o coardă în sine ce răsună la fericirea şi la nefericirea naţiunii din care s-a născut". Conştiinţa angajării civice şi patriotice a criticii se însoţeşte de necesitatea exercitării sale la nivelul unui profesionalism ridicat, eficient. „Datoria criticii este să încurajeze tocmai ceea ce este de talent în această literatură nouă şi să ia poziţie hotărîtă împotriva scriitorilor care nu au meritoriu decît intenţiile. Este o datorie profesională a criticii şi este o datorie patriotică a ei. Gustul estetic al publicului este o superioritate naţională şi a feri de pervertire gustul poporului tău este un act de patriotism" — nota Ibrăileanu, în 1933. Tot în acest secol, critica literară românească — prin Mihail Dragomirescu, E. Lovinescu, Mihai Ralea, Perpessicius, Tudor Vianu, G. Călinescu, Al. Dima, Şerban Cioculescu ş.a. — se ataşează de o viziune estetică, asumîndu-şi astfel o atitudine de idei prin instrumentul filosofiei artistice. Comandamentul epocii se poate cu uşurinţă descifra atît în „teoria capodoperei" a lui Mihail Dragomirescu, dînd expresie nevoii de rigoare şi sistem la constituirea distincă a disciplinei estetice în cultura românească, cît şi în proiecţia în istorie şi cultură pe care o practică Şerban Cioculescu.

Dimensiunile umaniste ale literaturii noastre implică un profund sens etic, ceea ce pune în dependenţă originalitatea de veridicitate. Literatura exprimă o poziţie faţă de viaţă pe care critica o relevă ca inerentă conştiinţei artistice. Repudiind tezele cu caracter inhibitoriu, oricare ar fi acestea, şi asumîndu-şi rolul de manifest ideologic în cadrul psihismului creator, criticii îi revin responsabilităţi executorii cu efect în sfera ideologiilor artistice. Dar acest scop se atinge cu mijloace specifice. Prima ar fi elucidarea de principiu a conceptelor, pentru ca orice controversă în jurul lor (aşa cum au fost — şi mai sînt — controverse în jurul conţinutului conceptelor de realism, militantism, accesibilitate, conflict, tipizare, reflectare, prioritatea artisticului, universul formei etc.) să nu le poată deforma conţinutul de bază, semantismul fundamental. Apoi, datoria demonstrativă (fără nimic peiorativ în aceasta) a criticii se cere bizuită pe o exemplificare care să includă conceptul în miezul viu al faptului literar. Fiindcă formalizarea nesemnificativului înseamnă numai o încercare de validare a ingeniozităţii tehnice în absenţa patosului creator autentic. Actul critic este prin structură un adversar al festivismului declamator, ca şi al reacţiei inverse, de denunţare a influenţelor modelatoare explicite, ambele tinzînd'spre artificializarea climatului de creaţie. El îndeplineşte un rol de sanitate spirituală, de corectare a moralei publice, demonstrează dinăuntru

insuficiența pragului strict constatativ, al speculației de laborator; încurajînd metode colocviale, ajută să se extragă sensul orientărilor valorice în cîmpul artei.

Actul critic poate, la un nivel mai autoritar, să furnizeze şi mijloace de colaborare spirituală între diferite experiențe artistice, între diferite sfere de cultură, contribuind astfel la informarea şi soluționarea problemelor generale ale umanismului. Simultaneitatea izolată a experiențelor de creație denotă insensibilitate la năzuința de unitate a sancțiunilor valorice. Acesta se poate consolida, în schimb, pe măsură ce critica procedează la alcătuirea ritmică a unor sinteze pluridisciplinare şi pe măsură ce asigură o deschidere sistematică spre lume. Se poate ca această expansiune ideologică să contribuie la o densificare a climatului ideologic al tuturor activităților înrudite, sancționînd diversiunea artistică şi încurajînd contribuțiile tipice, integratoare. O critică ideologică este o critică axiologică, bazată pe viziune de ansamblu asupra culturii, în care obiectivitatea operelor devine recognoscibilă ca sistem valoric. In oglinda unei critici de esență afirmativă, frumusețea artei îşi află rostul prelungirii sale în nemurire, transformă extazul în contemplare şi emoția în reflecție. Cîtă dreptate avea Călinescu să creadă că „unica artă permisă în critică este acuitatea ideilor"!

Dimensiunea durabilității specifice în critică este dată de orientarea conştiinței de sine după preceptele artei, ceea ce asigură creşterea responsabilităților sale normative, a dirijării instructive a gustului public. Asumarea metodologică a amintitelor responsabilități salvează critica de la fragmen- tarism şi asigură propensiunea tot mai accentuată spre sinteze intelectuale. Aceasta înseamnă, totodată, o mai exigentă autodefinire, în funcție de deschiderea fără prejudecăți a orizontului de argumentație, cerută de conştiința inerenței estetice a artei. Efortul de asimilare a criticii operative la nivelul generalizărilor teoretice împrospătează însuşi prestigiul criticii ținute la un diapazon afirmativ, fără false exul- tanțe. Această preocupare, avînd superioare consecințe pentru practica literară, se vădeşte în folosirea unor repere axiologice actuale în demersul istoriei literare, în chiar relansarea publicistică a criticii autorizate, ca paragrafe ale unei unice sinteze culturale. Necesitatea de autonomizare funcțională este cerută şi de destinul argonautic al literaturii moderne. Nu departe se află şi spiritul baladesc în eseistică, obiectivat în pertinențe intelectuale pline de farmec. Vocația teoretizărilor concluzive conduce de la analiză la sinteză prin stabilirea reperelor metodologice şi repudierea vehementă a diletantismului. Categoriile specifice ale comunicării literare au funcții similare adîncirii conştiinței de sine a criticii. De aceea, nu încetăm să subliniem că omologarea deciziilor criticii este dată de gradul acestora de deschidere în planul sugestiei intelectuale. Consumarea opiniei în închiderea severă a *literei* operei produce aspecte de efemer şi indis- tincție a personalității.

în contextul modern de rapidă evoluție a gustului şi solicitărilor, vocației critice îi incumbă o anumită „teatralizare”, în sensul că i se

presupune şi i se pretinde un caracter de eveniment dizolvant al habitudinilor pe care le neagă. Aceasta implică o unitate responsabilă a crezului afirmat, o continuitate evolutivă a discursului teoretic. Ideea de creaţie în critică se desăvîrşeşte, astfel, în funcţie de ceea ce capătă urgenţă obiectivă în a afirma sau a infirma. Modalităţile de exprimare specifică sînt din nou variate. Sinteza sub forma *panoramei* asamblează individualităţile în virtutea apartenenţei lor la un anumit gen, specie sau modalitate expresivă. Prin *antologii* cu veleităţi de sinteză se fac, nu o dată, propuneri interesante de grupare (roman liric, viziune fantastică, cazuistică morală, expansiunea eseului etc.). Ideea de *viziune* devine dovadă a francheții intelectuale, cînd se poate rescrie o epocă de cultură din perspectiva iniţierii în viaţa artistică în general, cu atenţie la simultaneităţi şi înrudiri. Aceste preocupări evidenţiază de obicei serialităţi cronologice, istoricitatea proprie diferitelor tendinţe formativ- artistice. Curajul ideaţiei specifice este o replică a criticii la isto- ricizare consemnativă.

Ceea ce poate constitui o altă dificultate în buna opțiune a criticii, este chiar permanentizarea echivocului asupra creativității în critică: act dependent şi subordonat operei sau modalitate autoexpresivă operînd cu noțiunile intelectului în contact cu o realitate artistică dată. Situația se mai complică atunci cînd, pe parcursul existenței sale publice, o rostire critică produce reacții de iritare care au şansa neloială de a se refugia în abstracția amendamentelor de principiu, de unde se reîntorc atacînd însăși validitatea modalității respective. Se uită uşor că şi în critică profesionalizarea trebuie raportată la o logică internă, care protejează o sensibilitate atent dirijată. Deci, o autoritate intrinsecă se poate postula prin însăși existența ei ca modalitate distinctă de evidențiere a spiritului. Bipolaritatea oficiului critic este dată de raportarea la o sensibilitate, care este cea a artistului-critic. De aceea se conservă în critică un sens afirmativ, dornic de a se face cunoscut, chiar cînd ia forma contestației. Se spune totdeauna un *da* sufletesc, şi atunci cînd se fixează un *nu* în formă. De aici decurge, probabil, orgoliul şi „suferința" criticului. El trebuie să se întristeze încurajator şi să se entuziasmeze cu metodă. Profesionalizarea criticii este garanția menținerii unui echilibru rodnic, fertil, prospectiv, în dinamica imprevizibilă a vieții literare curente. In schimb, frag- mentarismul ocazional, inabilitatea folosirii mijloacelor operative, ca şi abandonarea în perifraze sustrase sincerității sînt tot atîtea simptome ale aspectului de compromis al exercițiului critic. Semnalele de încredere vin, iarăși, din partea criticii de tip afirmativ, chemată să pună în valoare lucrările bune, să le individualizeze în conştiința cititorilor sub aspectul lor de exemplaritate, putînd astfel cel mai bine educa gustul public şi contura destine literare deosebite, pe care istoria literară nu le va putea omite. Cel mai greu este să scrii despre cărțile bune. în acest caz, toate componentele profilului etic-profesional al criticului intră în rezonanțe deosebite, ceea ce impune puritatea tonului şi arta dozării interesului referențial pe un teren tentant și, în acelaşi timp, generos.

Critica îşi are orgoliile ei, criticul pe ale lui. Primele exercită seducție, celelalte incită la o stare competitivă: să fii descoperitorul unui mare talent, să fii primul semnalant al unei neaşteptate evoluții (sau involuții), să avansezi cel dintîi formulele sezoniere ale limbajului etc. Prin urmărirea ipostazei de protagonist, criticul se pierde în imediat şi uită acea calmă meditație a spiritului care îi consacră lucrarea, înrîurirea este o chestiune de durată. Ea se verifică prin climat, nu prin exemplu.

Un critic este citit ca oricare alt scriitor. In plus, el exercită funcția publică de directorat al conştiinței. Deci, înrîurirea se manifestă în direcția educării gustului public pentru conştientizarea opțiunii, pentru un comportament spiritual selectiv.

Ceea ce Tudor Vianu — şi alții — numea „critica artistica", relevă un efort care țintește la a descifra valoarea ca artă, la a încerca să restituie simbolurilor artei semnificația lor proprie. Atenția la stil nu face decît să adîncească, limpezind în alte formulări, semnificația modalităților expresive.

Soarta cărților pare imprevizibilă, odată ce şi-au cîş- tigat dreptul de a

exista în lume, prin reacțiile pe care le trezesc în conștiințele receptoare. *Habent sua fata libeli* înseamnă autonomizarea operelor prin socializarea perceperii lor, rupîndu-se, într-un fel, de voința autorului. Dar nu și de capacitatea acestuia de a le imprima un anumit grad de realizare a valorii. Legalitatea existenței lor proprii provine din finalitatea presupusă de amor în momentul conceperii și realizării. Nu un model abstract îl reproduc, ci un model de umanitate care devine rezonant pentru idealurile fiecăruia, fortificînd aspirațiile cele mai legitime ale omului, între care, printre cele dintîi, se află nevoia de dreptate și libertate, sinceritatea, dorința de cooperare și într-ajutorare, idealul de progres și pace. Acestor imperative ale existenței vine arta să le dea răspunsuri exemplare, și-atunci soarta operelor nu mai este chiar atît de capricioasă, iar destinul lor se conturează în perimetrul umanismului activ. Critica — între- ținînd, după cum se exprima Ralea, longevitatea operelor
— ajută ca acestea să-și găsească cît mai repede destinul pe care îl merită, drumul pe care sînt pregătite a-l parcurge.

Teoria și critica literară românească s-au dovedit îndreptățite să considere realitatea literară națională sub aspectul priorității conceptelor, ceea ce punea în evidență posibilitatea desprinderii caracterelor specifice. Meditația autorizată și condusă cu discernămînt putea să întrevadă o unitate elocventă pe deasupra varietății firești a operelor individuale. Acest fapt se datorește cooperării permanente a fenomenului artistic cu istoria și cu propria istorie, cuprinsă în tezaurul exemplar al tradiției. O istorie literară relativ recentă față de alte culturi se prezintă, totuși, ca un corpus omogen de sensibilități artistice și ca o succesiune organică a programelor de creație, cu tendință convergentă spre cîteva coordonate definitorii, ceea ce pune automat sub semn dubitativ atitudinile iconoclasate. Organicitatea fenomenului literar național se prezintă ca o realitate artistică în structuri complexe și aflate la o sensibilă echidistanță de un cod al prerogativelor de creație. Ea s-a construit prin acțiunea con- vergent-formativă a cîtorva forțe distincte: presiunea istoriei spre specific și selectiv, solicitînd atitudini umane fundamentale și decise, transpuse artistic în tonalități majore; dobîn- direa dintru început a conștiinței artistice a scriitorilor sub o justificare a sincerității; sensibilizarea responsabilă la mesajul artistic exprimat în diverse epoci; individualitatea romanică a limbii în context lingvistic balcanic; stabilitatea influențelor dinspre culturile franceză și germană; inapetența funciară pentru formalism, deci lipsa hiatusurilor. Concursul convergențelor formative a dat rezultanta omogenității principiale în istoria artei noastre, artă supravegheată în permanență de o critică riguroasa prin empatie. Permanența axiologică relevă specificul în creații reprezentative. Obligația care revine criticii este de a pune între paranteze lucrările grevate de mimetism semantic sau cele minate de dorința de universalizare exclusivă a limbajului.

Instrumentul limbii este un prim semnalizator pentru realitatea

romanică a etnogenezei româneşti, exprimînd adaptarea unei civilizații antice dezvoltate la condițiile etno-geo- grafice şi istorice ale sud-estului european şi configurînd astfel un nou univers de cultură şi civilizație, fapt care îl îndreptățea pe E. Lovinescu să observe: „Sîntem originali nu numai prin fond, ci şi prin expresie; limba noastră e plastică şi plină de expresie *j ... f* Nu este popor mai sentențios decît poporul nostru". Prin faptul că instrumentarul lingvistic este cea dintîi condiție a romanității noastre literare, se poate afirma — reluînd o formulare a lui Tudor Vianu — că limba este prima şi cea mai de seamă creație culturală a poporului român. Rigoarea sintactică originară a facilitat, ca tipar formal, cultul rațiunii, al dreptei judecăți, ceea ce demonstrează atît individualitatea şi complementaritatea trăsăturilor, cît şi constituirea acestora ca expresii nuanțate ale originalității specifice. Tot din acest nex cauzal putem lega dezvoltarea folclorică şi cultă a povestirii de însuşirea generală a limbii de a stimula judecățile succesive. Referată la întregul fabulos folcloric, observația trebuie învecinată cu cea a persistenței unui lirism de calitate.

Caracterul propriu şi virtuțile expresive au făcut din însuşi instrumentarul lingvistic un rost al artei literare, întoarsă spre sine ca o chemare irezistibilă, făcîndu-şi un nobil scop din cultivarea propriilor însuşiri. Intraductibilitatea a rămas, pentru noi, mai mult un pretext de speculații decît o barieră de netrecut. Relativa izolare latină în context sud-est european şi diferențele de cronologie între realizarea sintezelor istorice au impus selectarea acelor caractere din conținutul marilor curente universale care serveau chemărilor de sine ale conştiinței şi culturii naționale. (De exemplu, din iluminismul european s-au luat elemente care au sprijinit, în epocă, mişcarea națională). Limba este simbolul unui destin. Efectul tradiției este nevoia de idealitate. într-un perimetru unificator, continuitatea, spiritul novator şi aporturile regionale vădesc o aspirație a rotundului. Conştiința activă a tradiției înseamnă şi conştiință a originalității. însăşi neconcor- danța în plan istoric a evoluției față de alte popoare a devenit o şansă a recuperării originalității chiar în momente de pronunțată influență străină: apariția mai tîrzie la noi a unor curente (mai puțin în perioadele mai noi, cînd dadaismul şi suprarealismul cunosc anticipări) şi difuzarea prin filiera unor culturi învecinate (greacă, polonă), coexistența formulelor de ideologie artistică (ecourile luminismului cu paşoptismul, romantismul şi clasicismul), fortificate însă în jurul unor atitudini progresiste proprii. La noi, romantismul literar a însemnat „înnoirea şi afirmarea spiritualității româneşti" (H. Zalis); în acelaşi spirit, Al. Philippide este mai categoric: „romantismul, cu redeşteptarea naționalismului literar, a provocat toată înflorirea literaturii noastre moderne", investindu-se deci cu autenticitate printr-un concurs al cau- zalităților obiective.

înnoirea este determinată de forțe modelatoare lăuntrice, emanînd din însăşi viața organismului cultural, ca şi de aptitudinea generalizatoare a noului pe plan universal, aşa cum, de exemplu, tendința de înnoire a fost

comună poeziei europene de după 1920. înnoirea implică şi nevoia irepresibilă de cunoaştere, prin raportare cordială între sfere şi valori culturale, prin dorinţă de lărgire a orizontului de înţelesuri. Ecuaţia dintre tradiţie şi înnoire se rezolvă în continuitate. Spiritul de toleranţă umană şi clarviziune a fost instaurat etnogenetic în psihologia românească şi se

încorporează deopotrivă în teme general-umane, motive originale balcanice, concepții de viață și sentimente specifice, în transcrieri de puternică originalitate. Concursul tuturor acestora duce la permanentizarea filosofică a vizionarismului artei. Psihologia realului nu se poate transpune în artă decît sub semnul intențiilor asumate. Generalitatea realismului (nu întâmplător se poate vorbi, la noi, de un realism al romantismului, despre un clasicism realist) se învecinează cu prelucrarea artistică optimă sub supravegherea rațiunii. Fondul originar de plasticitate este dirijat folcloric spre simbolistica demonstrativă și preluat în arta cultă sub forma aptitudinilor vizionare. Exigențele formei au darul de a pune de acord spiritul cu sine. Este vorba de acele elemente caracteristice care dau conținut uman concret categoriilor generale ale esteticii. Este o integrare literară atît a peisajului, de exemplu, cît și a viziunii lui cosmice, atît a istoriei de la începuturi, cît și a mitologiei create, atît a folclorului, cît și a concepției generale despre viață. Am mai adăuga că reflectarea unor realități distincte înseamnă și un mod distinct de reflectare a acestora. în acest fel, componenta de subtilitate și prospețime a poeziei poate fi înțeleasă ca o „categorie" a culturii noastre (Tudor Vianu), care „își trage izvorul ei din însăși intimitatea și spontaneitatea care o caracterizează", bipolar simbolizată: Eminescu — „geniu profund și tulburător", de nuanță romantică germană, și Alecsandri — „spirit luminos și echilibrat", de nuanță latină, solar și clasic.

Probînd însăși viabilitatea manifestărilor artei, larga toleranță, puterea de asimilare și deschiderea către universalitate au caracterizat dintotdeauna spiritul critic românesc. Aptitudinea de toleranță exprimă o inteligență critică nativă, care se sprijină pe raționalism funciar, denotă optimism, presupune orientare liberă și clarviziune. Puterea de asimilare a criticii este dată de stabilitatea artistică a specificului și de aceea putem vedea în critică un exemplar „stil al realității".

NOTE LA „MITUL CREAȚIEI"

Atît de diversă și diversificată fiind, dar unitară prin forța viziunii comune asupra Vieții și Universului, opera lui Mircea Eliade este pe cale de a intra edificator în conștiința culturală românească. Devine, astfel, tot mai evidentă marca spirituală distinctă a personalității sale, în care erudiția reclamă comentariul filosofic și eseistica se deschide spre literatură, toate fiind puse în serviciul unei cauze de umanism filosofic: pentru ca omul să trăiască „nu doar în Timp, ci și în Eternitate), să-și poată apropria condiția ideală a existenței sale — aceea de a trăi în și pentru Absolut.

Participarea literaturii lui Mircea Eliade la „deschiderile" pe care eseistica și lucrările sale de erudiție le argumentează devine mult mai lămuritoare urmărind structura etajată, pe nivele, a textului, într-o formulă graduală a trecerii dinspre realitate spre mit, și invers, a textelor literare din *în curte la Dionis.* Una dintre dominante, desprinsă ca o concluzie de lectură, este asimilarea fantasticului la o intenție

II

erudită, subordonarea imaginarului, ca mijloc de demonstrație, unei viziuni (mitice) sistematice. Această conjugare de nivele se definește în cadrul unei viziuni mari, grandioase, de *spectacol* al vieții, în care actele spiritului sînt dilatate pînă la înțelesul unor forțe de acțiune, de natura raționalismului ocult. Există o sursă ascunsă și inepuizabilă a emisiei de *semne,* de înțelesuri care devin aparente doar în anumite împrejurări și doar pentru anumiți oameni, există, în marele *spectacol* al vieții, chiar o frenezie a *semnelor,* care fac ca anumite coincidențe să devină revelatorii. Fac să se acționeze chiar, în virtutea înfăptuirii comandamentelor pe care le sugerează. Comportamentul intențional în fața
(invaziei) *semnelor* generează efectul catartic prin artă, fabulația devine mijlo-c de anihilare a maleficului ocult. Mircea Eliade investește arta (producerea artei, înțelegerea ei) cu luncția unui panaceu al spiritului, prin narațiune omul (își) lămurește (lui însuși) destinul său în lume. Părînd că se înfăptuiește sub ochii noștri, narațiunea din nuvela *Pe strada Mântuleasa* devine o adevărată forță de acțiune a vieții, în sensul^ înțelegerii și ocrotirii existenței. Dacă luăm această nuvelă ca un exemplu de principiu structurant și pentru celelalte, operațiune îndreptățită, vom putea remarca susținerea acțiunii prin nuclee narative abil orchestrate, cu o savantă intersectare între registrul evidențelor și cel al deschiderilor inițiatice, al subtextului alegoric, aluziv, revelator. Noul sistem de semnalizare dă prima impresie de culpabilitate a comportamentelor din realitatea controlabilă, pentru ca, mai apoi, să o lumineze cu noi intensități, ceea ce părea la început straniu să alcătuiască, în cele din urmă, starea originară a povestirii, desfășurarea ca atare a narațiunii. Alcătuindu-se în narație, mitul se perpetuează — iată o altă idee eliadescă. Pe acest fir, ajungem la observația pe care o făcea Eugen Simion: „*artistul* este investii cu puteri inițiatice în proza lui Mircea Eliade", dar sub nobila îndatorire de a dezlega *semnele* pentru oameni, arătîndu-le partea ascunsă din lucruri (Zamfira dezvoltă teza soteriologică a artei: „în zilele noastre, oamenii sînt aproape orbi. Iar ca să-i vindece nu e alt mijloc decît să-i învețe să privească operele de artă, și în primul rînd sculpturile"). Imaginarul

salvator este sinonim cu valorificarea orfică a mitologiei (dar, observă tot Eugen Simion, simbolul mitic din *In curte la Dionis* este inversat: „Orfeu este un amnezic. Euripide cîntă în locul lui, cu sentimentul că exercită, astfel, o funcție sacră: aceea de a îmblînzi oamenii care au pierdut sensul spiritului, misterului"). Materialitatea mitului se dezvăluie prin acte revelatorii ale *spectacolului,* după cum bine lasă să se înțeleagă *Incognito la Buchenwald.* Este forța modelatoare a creației, în care un rol „salvator" de seamă revine spectacolului, idee prin care Mircea Eliade aduce spre mitologie catartică ceea ce pentru esteticienii romantici era moralitatea educativă a teatrului. Spectacolul deschide orizontul înțelegerii către nivelul adevărurilor mitologice. Spectacolul dă omului doza for- tifiantă necesară pentru învingerea limitelor existenței. Geniul ludic este adevăratul interpret salvator şi martorul ilustru al libertății interioare pe care fiecare trebuie să o aibă, ga- rantînd spontaneitatea şi creația. Spiritualitatea latentă devine, prin spectacol, activă.

O splendidă deschidere spre orfismul ameliorativ, pe ideea revelației prin muzică, o dă Mircea Eliade în nuvela titulară a volumului. Leana este, aici, un interpret ciudat, ascuns: „Leana cînta acompaniindu-se cu vioara. Da, cu o vioară pe care o sprijinea într-un chip ciudat, aşa *cum* n-am văzut pe nimeni altcineva, o sprijinea cînd de sin, cînd de coapsă, cînd parcă ar fi ținut-o în aer, dar atunci se mulțumea să-şi tremure arcuşul pe ultimele coarde. De lapt, nici nu ştiu dacă era o vioară ca toate celelalte . . . /, parcă ar fi avut altfel de coarde, cu sunete joase, grave, melan- colice“. Misterioasa mînuire a instrumentului este pe potriva repertoriului obscur: „Nu ştiu de unde, nici de la cine Ie învățase, căci erau cîntece vechi, mai de nimeni cunoscute", dar şi consonantă cu noutatea interpretării: *„Ie crea din nou,* le cînta aşa cum trebuiau ele cîntate ca să ne placă nouă, tinerii de pe-atunci, după război".

De la acest început „în surdină", mitul creației se instaurează în cel mai propriu fel: evocînd efectul îmblînzitor al cîntecelor lui Orfeu. „Că a civilizat pe traci nu e atît de important — observă, în carte, poetul Adrian. Mult mai important este faptul că a îmblînzit lupii, urşii şi mistreții prin muzică şi poezie". Evocarea mitului serveşte un sens premonitoriu: „aşteptăm pe Orfeu, aşteptăm pe acel poet de geniu al cărui verb *va sili* omul să se deschidă către spirit; cu alte cuvinte, va precipita mutația pe care au rîvnit-o toate religiile şi toate filosof iile din lume". Pentru poetul- povestitor, contează nu atît drama mitologică propriu-zisă („poetul nu e implicat în acest *descensus aci Infernos"),* cît semnificația umană, sensul determinărilor implicite („poet şi taumaturg în adevăratul sens al acestor cuvinte, adică în sensul lor *politic").* Acțiunea exhortativă este o consecință activă a idealurilor aureolate prin cîntec, orfismul înscmnînd şi o impresionantă degajare de influență. Accesul la artă înseamnă acces la „curțile dorului", la o stare specială de devotament în inițiere: „N-au înțeles că poemul era scris sub semnul lui Orfeu, că era vorba de Dionysos, şi vestea acolo beatitudinea fără nume, cînd vom fi toți lîngă el, alături de el, la curțile Iui, ale împăratului, la curțile zeului. . în acest fel, aspectul general — de antropologie a imaginarului — din literatura sa devine, prin particularizare intensivă, un simbol al creației, o investigare morfologică („formele" creației) absolutului. Sub semnul creației se desăvîr- şeşte sensul existenței; sau, cum observa Adrian Marino în

Hermeneutica lui Mircea Eliade, „creația nu este numai un act «magic» individual, dar şi (mai ales) actul primordial ce determină întreaga existență". Creația artistică devine, deci, un caz particular al „explicației genetice generale", deci o formă subtilă de „desacralizare", de reinvestire emoțională a *semnelor,* căreia criticul amintit îi intuieşte adevărata semnificație în perimetrul creației: „afirmarea tot mai evidentă a criteriului specific artistic, a autonomiei artei şi frumosului", ceea ce determină tipologia creațiilor şi dă o deschidere spre istoria artei. Nivelul arhetipal al artei, intuit printr-o lormă psihanalitică, este recunoscut ca o condiție structurală generală, argument care subliniază partea filosofică din estetică. Este vorba de aceeaşi stare caracteristică de comprehensiune care I-a făcut pe Mircea Eliade ca, încă din tinerețe, să acorde chiar *Recunoştinţă futurismului* (este titlul unui articol pe care I-a semnat în *Cuvîntul,* în anul 1928), să popularizeze succesul la public al noilor curente din avangarda artistică, să participe la audițiile de muzică modernă pe care le organiza gruparea *Criterion,*

Revenind la nuvela care poartă titlu! cîntecului *In curte la Dionis,* remarcăm concentrarea ideatică a finalului în jurul unei convingeri care poate părea surprinzătoare la o primă lectură, dar care decurge organic din concepția antropologiei umaniste: „desacralizarea" prin mit înseamnă democratizarea formelor de investiție artistică. Poetul Adrian dă

— aşa „cum nimeni n-a înțeles pînă acum" — „adevăratul sens al mitului orfic": „Mesajul lui Orfeu acesta a fost: că schimbarea omului, mutația lui nu poate începe de sus, prin elite, *ci foarte de jos,* de la oamenii de rînd, cei care petrec noaptea în grădini şi restaurante". Demonstrația lui Mircea Eliade se finalizează într-o concluzie de perpetuă actualitate acută privind *sensul* artei: „neînțelegînd sensul major al lui Orieu, nimeni nu înțelege că poezia este nu numai o soteriologie, dar şi o tehnică politică. Numai poezia ne mai poate mîntui, mai poate schimba omul. .

Componentele mitice în sine alcătuiesc, astfel, un suport coerent al demonstrației, facilitînd trecerea de la o simțire a generalului la o generalizare a simțirii, făcînd cu putință înțelegerea sinergică a forțelor de armonie, echilibru, simetrie şi corelație, de la geometria siderală la structura emoțională a ființei umane. Or, „morala" demonstrației tocmai

în aceasta ni se pare că stă: în a revela puterea artei de a dilata emoția printr-o receptivitate activă.

Dacă, pentru Schopenhauer, muzica era în fruntea ierarhiei artelor, fiindcă obiectivează nemijlocit voința prin elemente pre-raționale, pentru Mircea Eliade aceste pre-forma- țiuni intră în procesul unei progresive raționalizări, în sensul în care va fi dezvoltată ulterior „sociologia artei" de către Max Weber, Theodor W. Adorno. Se dovedește, la fel, interesant de observat că și pentru Tudor Vianu, ca și pentru Mircea Eliade, atributul genialității artistice era „sentimentul unei noi evaluații etice și religioase a lumii și a vieții", vocație prin care artistul apare investit cu prestigiul unui „conducător spiritual al umanității". La Mircea Eliade este vorba de instituirea originală a unui orizont hermeneutic al conștiinței critice aplicate formelor și funcțiilor creației artistice.

Viziunea unitară asupra Vieții și Universului implică abordarea problemelor fundamentale ale acestora, iscodirea marilor înțelesuri care stau la baza firii, în ordine umană sau la scară cosmică. Filosoiia operei lui Mircea Eliade („hermeneutica" fiind metodologie a acestei filosofii) aduce erudiția în imediata apropiere a faptului de existență, o „pozi- tivează" la nivelul istoriei concrete a spiritului, nivel la care umanitatea percepe, la modul cel mai sensibil, mecanismele cosmicității. Or, modul perceperii succesive, istorice, a legilor și raporturilor din Univers poate fi înțeles și ca instrument de continuă „re-umanizare“ a umanității, prin evidențierea acelui fond omenesc specific care aspiră spre cunoaștere și încearcă — și prin „deviere" conștientă — să depășească limitele reale ale puterii de pătrundere. Situarea în Timp este o garanție a Eternității, dar și o continuă subjugare a conștiinței de către evidența perisabilității, a efemerului. Această stare funciară de ambiguitate a spiritului uman se poate recunoaște în propensiunea scrisului eliadesc spre „deschideri" succesive — nu numai explicit, în lucrările de erudiție, ci și implicit, în textele literare —, pe principiul reciprocității dintre realitate și mit, fiecare termen deter- minînd o posibilă „lectură", o decodificare dintr-o anume perspectivă. Tendința esențială care stă la baza scrisului său este cea de *explicare,* aceea a înzestrării fantasticului cu o funcționalitate demonstrativă în construcțiile erudite de fenomenologie a spiritului. Spectacolul vieții este un scenariu în care se notifică impulsurile care conduc acțiunea. *Semnele* sînt mărturii ale latențelor din spiritualitatea ocultă și ele edifică asupra stării de revelație originară. Aptitudinea „creatoare" este, astfel, un dat primordial fundamental și se des-fășoară coextensiv cu durata întregii existențe a umanității.

Obiectivarea imaginației se poate asimila unui instrument al cunoașterii acolo unde aplicarea strictă a rațiunii nu poate da explicații complete; totodată, protejează în fața efectelor neliniștitoare ale conștiinței privind limitele impla-cabile pe care realul le poartă în sine. Ignorarea funcțiilor imaginarului ar echivala cu retragerea omului din universul cunoașterii, cu reducerea simțitoare a tehnicilor de investigație. „Adaptarea" omului la realitate prin mijlocirea fic-țiunilor coerente înseamnă însăși recunoașterea complexității existenței umane, care se compune din orizonturi succesive, niciodată epuizate. Asupra acestor lucruri atrage atenția cînd scrie, în *La Nostalgic des Origines:* „Este greu să ne imaginăm cum ar putea funcționa spiritul uman fără a avea convingerea că ceva ireductibil *real* există în lume; și este cu neputință să ne închipuim cum ar putea

să apară conştiinţa, fără a conferi o *semnificaţie* impulsurilor şi experienţelor omului". Experienţa sacrului (imaginarului) exercită o funcţie de protejare a vieţii nu numai ocrotind coerenţa viziunilor iscoditoare, ci şi arătînd ceea ce este semnificativ uman faţă de jocul aleatoriu al vieţii şi al morţii. Deschiderile iniţiatice ale subtextului aluziv din „scenariul" existenţei cîştigă o importanţă peremptorie în imaginarul creator, în artă, în acea investiţie originală de conştiinţă care instituie noi orizonturi ale cunoaşterii.

în acest sens, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase* aduce mărturii şi despre funcţionalitatea „artistică" a imaginarului originar, în orizontul de cuprindere şi în perspectiva istoriei universale. Formele de „artă" — ca şi imaginarul de ansamblu, după cum arătam — sînt coextensive existenţei, deci o însoţesc de la început, din preistorie, de la constituirea condiţiei umane, încapînd cu nivelurile arhaice ale culturii, fiindcă orice „criză" de adîncime a spiritului a exacerbat creaţii de reprezentare. în această ordine de idei, autorul dă exemplul Indiei în referire la „mitul creaţiei", unde „tensiunea şi deznădejdea provocate de devalorizarea religioasă a sacrificiului brahmanic au făcut să apară o serie de creaţii strălucitoare" *(Upanişadele,* de exemplu). Formele iniţiale de reprezentare dădeau o dovadă redutabilă despre facultatea conştiinţei umane de a produce, sub semnul noutăţii, o impresionantă gamă a expresiilor. Suma ficţiunilor artistice este în măsură să aducă dovezi originale în sprijinul tezei unităţii profunde şi indivizibile a istoriei spiritului uman.

„Operele" din perioada de început a hominizării sînt mărturii de compensaţie ale imaginaţiei creatoare, hrănită de asimilarea tehnologiei iniţiale (transformarea pietrei) în valori mitico-religioase. Este deosebit de interesantă observaţia autorului privind incitarea imaginarului de către necesitatea de dominare a distanţei (în credinţe mitice recognoscibile şi la daci, în ceea ce ne priveşte): „Reamintim mitologiile articulate în jurul lăncilor (suliţelor) care se înfig în bolta cerească, sau săgeţile care zboară prin nori, străpung demonii, sau formează un lanţ pînă la cer etc.“. „Transparenţa" spirituală a acestor acte şi practici presupune integrarea lor într-un sistem de semnificaţii; un exemplu poate fi şi folosirea ocru- lui pentru a simboliza cromatic credinţa în supravieţuire, ofrandele funerare avînd o semnificaţie cosmică. Picturile rupestre au — observă Mircea Eliade, după Leroi-Gourhan
— o „extraordinară unitate a conţinutului artistic" (s-a stabilit chiar o cronologie şi o morfologie a operelor de artă paleolitice, de la prefigurativ la o puternică asimilare, măiestrie tehnică şi realism al formelor). Experienţa artei se subsumează acelei experienţe extatice în sine care, „ca fenomen originar, este constitutivă conştiinţei umane". Cercetarea iormelor gîndirii, imaginaţiei şi riturilor duce la concluzia că „vîrsta" omenirii se întinde spre timpurile vechi nu numai cantitativ, ci şi calitativ, prin complexitatea activităţilor psiho-mentale, perioada arhaică a istoriei universale avînd o indubitabilă specificaţie în experienţe onirice şi extatice, fapt pus în lumină edificator de cercetarea comparatistă a lui Mircea Eliade. Este vorba, în plus, chiar de o evaluare specifică a forţei declanşatoare a limbajului, ceea ce arată că valorizarea *textului* este de o vîrstă cu omenirea: „Experienţa exaltantă a cuvîntului ca forţă magico-religioasă a dus adesea la certitudinea că limbajul este capabil să asigure rezultatele obţinute prin acţiunea rituală". Resimţirea forţei cuvîntului a condus întregul imaginar

spre o realitate figurativă, direct rescrisă din viață; încă de la început, schematismul geometric rezulta din reducțiile operate pe materialul figurativ, sau servea ca decor expresiv pentru preeminența persoanei umane. Rolul originar important al cuvîntului se vede şi din transformările ritualice la care a fost supus în activitatea imaginar-mitologică a omului preistoric; numeroase triburi aveau ca eponimi figuri sau animale mitice.

O altă dimensiune perpetuă a istoriei universale a spiritului este metafora vegetalului: „Asimilarea existenței umane cu viața vegetativă se exprimă în imagini şi metafore împrumutate din drama vegetală (viața este ca floarea cîmpului etc.). Această imagerie a nutrit poezia şi reflecția filosofică timp de milenii şi ea rămîne încă «adevărată» pentru omul contemporan". Precum aceasta, şi alte experiențe vechi, la niveluri variate de cultură, lasă să se întrezărească dovezi că „există o legătură intimă între arta faurului, tehnicile oculte (şamanism, magie, practica vindecării etc.) şi arta cântecului, a dansului şi a poeziei", care, de la început, au îmbogățit considerabil mitologia lui *homo jaber.* De fajît, idealul a ceea ce numim astăzi „omul complet" nu era străin strămoşilor omenirii. Prima *saga* a literaturii universale, *Epopeea lui Ghilgameş,* aduce o demonstrație alegoric-mitologică a soartei omului în căutarea nemuririi: virtuțiile pur „eroice" sînt inapte pentru a transcende radical condiția umană.

Dezvăluirea structurii legice a lumii a suscitat depăşirea pragurilor inițiatice şi descifrarea „semnelor" nu numai prin tehnici divinatorii, ci şi după anumite practici tradiționale. Soarele a fost promovat ca zeu suprem, în Egiptul antic, într-o perioadă de „naturalizare" a conştiinței: valoarea stă în ceea ce e natural, conform cu ritmurile vieții. Creația lui Aton, zeul soarelui, a dus la descoperirea „bucuriei de a trăi", imnele lui exaltau beatitudinea vieții. Invocarea bucuriei sale a impulsionat valorizarea mitică a cuvîntului. Felul de raportare a omului a dus la mai multe „lecturi", dintre care cea magică era .şi cea mai uşoară, dar şi cea mai lămuritoare pentru rolul instaurativ originar al cuvîntului, sau, cum spune Mircea Eliade, „Ptah crease zeii şi lumea prin puterea verbului".

„NOUL TEATRU“ — UN DOSAR CLASAT?

Estetica teatrului relevă reciprocitatea public—spectacol ca un principiu al dinamicii artei scenice, prin care aceasta îşi dovedeşte marea sensibilitate la înnoire, la pulsul real al vieții imediate. Reuşita estetică este consecința unei acțiuni directe şi efective de modelare a conştiinței prin mijlocirea înfățişării bine reliefate a adevărului vieții (ceea ce a făcut pe unii practicieni ai genului să asimileze actul teatral prerogativelor unei „şcoli a revoltei"). Acomodarea specială la nou a îndreptățit teatrul modern să fie el însuşi un fenomen de expresie a soului, în formele lui caracteristice, dar cu argumente de ideologie artistică ce pot fi comparate, în ciuda diversității formale, cu cele ale „noului roman" sau ale „noii critici". Dacă cea din urmă instaurează o praxio- logie ştiințifică a structurii operei poetice, iar „noul roman" obiectualizează inexplicitul vieții, „teatrul nou" este o mişcare asemănătoare, deosebit de ingenioasă în substaața ei şi ale cărei consecințe nu încetează să acționeze asupra mentalităților spectaculare actuale. Nevoia de revizuire este un simptom general. Ideea de pluralitate complementară

a punctelor de vedere constituie o aspirație tutelară. în exercițiul acestei prerogative, disoluția personajului, așa cum acesta fusese fetișizat de romanul și teatrul secolului trecut, trebuie luată ca un simbol al radicalității înnoirilor presupuse și al sensului de acțiune estetică al acestor înnoiri. Aspirațiile formulate în 1958 de A. Robbe-Grillet, în *Nature*, *humctnisme*, *tragedie,* sînt perfect consonante cu renovarea din teatru: denunțarea excelenței metaforei, minarea convenționalității analogiei, dorința de contact pur și imediat cu practica existenței. Discontinuitatea „elaborării artistice" vrea să simbolizeze defetișizarea culturii și eliberarea artei de rețeaua împovărătoare a miturilor romantice. Bătălia împotriva falselor accepții, în care se ghicește ușor un orgoliu de conștiință al vremurilor noastre, a trebuit să înceapă cu însăși eliminarea acestora din rețeta estetică a obiectelor de artă, ceea ce ne îndreptățește să credem că amintitele forme „noi" de artă oferă o soluție pe măsură, ce se constituie ea atare.

„Noul teatru" francez continuă să iradieze influențe și să propage consecințe atît asupra felului de a scrie textul dramatic și a concepe reprezentația teatrală, cît și asupra teoriei critice și asupra publicului. Așa se explică și interesul care a făcut ca o sinteză despre „noul teatru" și înrîu- ririle sale, cum este *Le Theatre nouveau en France* de Michel Corvin (director al Centrului de studii și cercetări teatrale al Universității Lyon II), să ajungă, în 1980, la a cincea ediție (Presses Universitaires de France).

Autorul nu se sfiește, încă în introducere, să afirme că, la 25 de ani de la prima reprezentație cu *Așteptîndu-î pe Godot,* Beckett, Genet, Adamov sau Ionescu își păstrează noutatea, mai ales că timpul trecut de atunci înlesnește conștiinței critice să discearnă veritabila renovare produsă. O primă evaluare trebuie să aibă în vedere denumirea ca atare, fiindcă „noul teatru" nu se confundă, risipindu-se, cu cel de avangardă: dacă aplicăm întregului fenomen lozinca lansată de Ionescu — „avangarda înseamnă libertate" — atunci se poate cantona restrictiv într-o stare de permanentă opoziție, postură totalitară care duce la repetiție și, în cele din urmă, la tăcere. Or, pentru teatru, față de celelate arte, relația (directă) cu publicul este deosebit de importantă, iar publicul are nevoie de o anumită „acomodare" pentru a accepta noile forme. Avangarda aparține, ca un principiu director inițial, „noului teatru", în primul rînd fiindcă a contribuit la elaborarea unei *alte* dramaturgii, care să nu se mai mulțumească să facă demonstrația analitică a condiției de existență, ci *o arată,* o dramaturgie în care limbajul este acțiune, mai „realist" la Ionescu, Beckett sau Adamov, în măsura în care se sprijină pe obiecte, gesturi, semnificative prin ele însele. Este important că, în acest fel, „separația" îndelungată dintre literatura dramatică și scenă se anulează, în ideea că întreg materialul scenic — gesturile actorului, decorul, luminile etc. •— este investit cu funcția de materie primă a scriitorului de teatru.

Studiul lui Michel Cor vin subliniază tocmai elementele care au determinat o cotitură în definirea teatrului: dramaturgia, regia și publicul — elemente simultane în etapele creației, dar într-un nou acord, în contextul în care teatrul popular sau cel politic se învecinează cu căutările cele mai abstracte. Dar aici intervine și ușoara „inactualitate" a „noului teatru", care, cîștigîndu-și o alură de „clasicitate", nu mai răspunde pe deplin aspirațiilor generațiilor actuale, mai

direct îndreptate spre politică decît spre metafizică, mai sensibile la chipul violenței decît la imobilitatea neantului, a abstracțiunii. De aceea, la ora posibilă de bilanț a „noului teatru", trebuie să fie determinate direcțiile pe care se orientează teatrul zilelor noastre. Acestea se deduc din violențele iconoclaste care simbolizează faptul că „noui teatru" conține în sine o permanență a ideii de *noutate.*

în liniile de forță ale teatrului de avangardă, angoasele omului în fața solitudinii sale sau în fața absurdității lumii alimentează sentimentul unei culpabilități fără cauza. Principiul identității este abolit: acelaşi este altul, rîsul înseamnă lacrimi. Durata fiind legată de subiectivitatea unei conştiinţe pulverizate, trecutul şi prezentul se confundă în imobilitatea clipei aflate sub semnul derizoriului. Omul nu mai participă decît la o parodie a existenței. între 1945—1950, situațiile şi limbajul au devenit «obiecte" ale teatrului, ele *fac* personajul, îl „secretă". „Această imanență, acest refuz a ceva dincolo de dat — observă comentatorul francez — constituie adevărata revoluție a teatrului de avangardă", teatru construit pe principiul juxtapunerii contrariilor.

Materialul scenic la care se limitează „noul teatru" determină un „neant" imanent, decurgînd ca o realitate fizică: lema *Scaunelor* ionesciene este absența persoanei, Genet îşi defineşte piesele ca „o ceremonie a nimicului", piesele lui Beckett fac din iluzia existenței o cucerire dificilă a nimicului. Densitatea „vidului" este atinsă atunci cînd, după agitație, se instaurează liniştea; sau, cum spune Adamov, nimeni nu aşteaptă pe nimeni". Instaurarea domniei totale a subiectivității face ca fiecare personaj să vadă lumea doar prin privirea propriei sale experiențe. Desigur, *m* toate se pot descifra simboluri: *Aşteptindu-l pe Godot* relevă relația de dominare ca simbol al capitalismului, *Ghişeul* lui Tardieu suscită ideea că moartea este în spatele porții. Nu sînt simboluri sofisticate prin alibiuri pe care şi le construieşte rațiunea, ci viziuni imediate şi doveditoare prin ele însele („Simbolul autentic se naşte dintr-o adeziune directă a spiritului" — M. Ray- mond). în intenția autorilor, forța de sugestie se măsoară prin puterea de provocare.

Această dramaturgie a resuscitat şi conştiința de sine a teatrului ca teatralitate, a convenției timj>—spațiu, prin exploatarea intenționată a resurselor scenei. „Dedublarea" necesară pentru unitatea de sine se serveşte ingenios de parodie, de umorul care rarefiază subtil spațiul de trecere de la semnificam la semnificat.

Genet practică un soi de ritual pus în slujba întăririi teatrului în rolul său de producător de aparențe; la Beckett, ritualul repetiției face imposibile acțiunile şi sentimentele; Adamov pretinde actorilor atitudini mecanice şi false. Ideea este că omul se neantizează pe măsură ce se reifică. „Eliberarea", demistificarea prin parodie, vine să protejeze împotriva ipocriziei valorilor umane şi să răspundă, cu mijloace specifice, agresiunii civilizației tehnocrate care vrea să fabrice fericirea ca pe un simplu obiect de consum. Sînt mijloace care reclamă simbolul tragic ce părea exclus dintr-un teatru fără transcendență.

Dar „noul teatru" se constituie şi ca o neîntreruptă interogare a valabilității şi fundamentelor limbajului. în majoritatea cazurilor, denunțarea limbajului poartă o încărcătură socială şi politică (la Adamov, Ionescu, Genet) sau metafizică (la Beckett, Weingarten, Viau). Noul *cogito* este nean- tizator: „Vorbesc, deci nu exist". Mai direct decît alții, Ionescu consideră limbajul ca instrument al unei terori ontologice, care asfixiază existența sub masa lui proliferantă şi morbidă. în latura exploatării expresivității poetice a limbajului, Ghelderode împinge „inițierea" pînă]a magie, sub forma unei violențe luciferice răsfrînte în apele primitoare ale profundității ideatice. Piesele scurte ale lui Tardieu demachiază convențiile teatrului clasic, vrînd să arate infirmitatea limbajului vorbit şi al celui conceptual (semnificația nu se degajă din cuvinte sau gesturi, ci din felul alcătuirii frazei şi din caracterul intonațiilor). Dubillard creează, la nivelul limbajului, o lormă de incantație a banalului: nu există nimic în afara cuvîntului, dar cuvînul nu este, el însuşi, nimic. O astfel de piesă, observă autorul cărții, „nu este nimic altceva decît o juxtapunere de tăceri întrerupte de cîteva platitudini". Utîlizînd aceeaşi tehnică a juxtapunerii, Claude Mauriac, în *Conversația*, pe baza unui montaj accelerat, arată o situație similară a limbajului, cea a vidării de conținut: nu se înțelege nimic atît timp cît nu se vorbeşte nimic. Acelaşi scriitor, în *Aici şi acum*, încearcă explorarea timpului interior care se opune celui real, pentru a sublinia — în tehnică proustiană — o anume rezonanță etern-neschimbătoare a cuvintelor celor mai fade şi a mişcărilor celor mai puțin semnificative.

Locul lui E. Ionescu rămîne excepțional de marcat în cadrul acestei mişcări. Ilustrînd un „teatru al deriziunii", el foloseşte arma preferată a luării în răspăr a oricărui conformism, de la raporturile sociale şi familiale, pînă la limbaj, pînă la Ideea de teatru în cele din urmă; de aceea scrie „antiteatru", compus din „antipiese" (drame comice, farse tragice, pseudo-drame). Susținerea ideatică reclamă o subtilitate fliosofiGă: orice proces de reintegrare, care duce la o sinteză superioara şi purificată, este precedat de imaginea realului dizlocat. El se încrede şi într-o secretă abordare a psihologiei:

acordul profund al tuturor şi al fiecăruia în parte la nivelul obsesiilor esenţiale. Deosebit de ingenioasa este implicarea limbajului în substratul violent-protestatar al pieselor sale. Pe urmele lui Jarry, autorul *Scaunelor* destruc- turează limbajul şi îl reaşează în suite frazeologice contradictorii sau, din contră, identice, formate din platitudini, automatisme golite de sens, dialoguri cu „ecou", ticuri verbale; limbajul pluteşte în deriva între sens şi non-sens. Prin aceste jocuri cu expresia — observă Michel Corvin —, Io-

nescu „doreşte să construiască o lume a adevărurilor simultane sau, mai ales, fără adevăr, neutră, insignifiantă". Se impune ideea că deriva limbajului este referențială pentru practicile prea „sigure" ale spiritului logic, independența obiectuală a limbii lasă să se întrevadă situația unei comunități umane reduse la situația de victimă sau la simpla figurație (culpabilitatea generalizată). Anti-teatrul ionescian avertizează împotriva răului omniprezent, a inconştienței lipsite de griji, a ipocriziei. Din metafizic, teatrul său devine moral, opunînd dereglărilor o atitudine de refuz pascalian, demascînd terorismul contaminant (ca în *Rinocerii).* „Comicul lui Tonescu — se specifică în sinteza la care ne referim — este masca histrionică a unui sentiment tragic al existenței". Se petrece un proces de reificare a neantului ca şi la Beckett, la acesta însă prin definirea spațiului teatral convențional, pritr-un limbaj eliberat de orice posibilitate de transcriere a unei realități care depăşeşte spațiul scenei şi în care antifrazele multiplică neînțelegerea şi distruge emoția. Repetiția semnalizează circularitatea operei, închiderea spațiului, imobilitatea timpului.

Aceste tehnici se regăsesc la noua generație de scriitori — Viau, Arrabal, Pinget, Weiijgarten — atît în tendința beckettiană care pune problema condiției umane printr-o incoerență metafizică, cît şi în practica ionesciană a fanteziei şi umorului. La influența celor doi maeştri se adaugă cea a lui Kafka, cea a unei culpabilității difuze, fără obiect, ca şi cea a cinematografiei, a fraților Max sau Chaplin, cu alonjă spre onirism şi virulență crudă. Recenta pleiadă de dramaturgi — G. Michel, J. C. Grumberg, P. Adrien, G. Froissy ■—, ducînd mai departe' viziunea maeştrilor, se ocupă cu o anume detaşare de oamenii din jur, lăsîndu-i să dovedească ei înşişi logica absurdului şi caricatura vieții, printr-o frazeologie care reclamă autenticitatea banalului. Rezultatul este o satiră virulentă, care nu lasă în umbră nimic din minciuna şi cruzimea unei societăți alienate. Cu toate acestea — remarcă cercetătorul francez —, deşi sensul progresist al atitudinii artistice este evident într-un mare număr de piese, iar multe evenimente contemporane (războaiele din diverse părți ale lumii, problemele sociale, amenințarea nucleară etc.) denunță înseşi structurile sociale, destul de rar ideea revoluționară e însoțită de o dramaturgie ea însăşi revoluționară. Dificultatea „teatrului politic" occidental stă în găsirea unui echilibru elocvent între generozitatea ideii şi felul particular al încarnării acesteia în anecdotă (spre exemplu, Adamov înfățişează alienarea politică a unui individ prin prezentarea unei nevroze de interes clinic). Aspirația spre un teatru de dezbatere politică este sinceră şi programatică, aşa cum un dramaturg ca A. Gatti mărturiseşte franc: „nu există artă în sime, arta este actul de conştiință care spune nu".

Dramaturgii multiplică secvențele şi experiențele „teatrului politic" la nivelul temelor şi al procedeelor artistice: evocarea Comunei (Y. Birster, A. Benedetto), examinarea pro- plemelor sociale imediate — şomajul (J. Kraemer), degradarea culturală a provinciei (Rezvani), promiscuitatea vieții în solitudine (J. J. Varoujean, P. Murray, J. P. Bissou), radiografierea raporturilor de clasă (X. Poumeret, A. Benedetto), reconstituirea conflictelor naționale (L. de Goustine, J. The- nevin, G. Michel) sau internaționale (P. Bourgeade, P. Ha- let, J. P. Bissou, Kateh Yacine). Unii împrumută, în opțiunile lor dramaturgice, mijloacele teatrului-document (A. Decaux), alții cele ale reconstituirii minuțioase a împrejurărilor istorice şi sociale (J. G. Grumberg), alții ale teatrului-parabolă (Rezvani), ale „teatrului în teatru" (R. Kalinsky), ale tea-trului alegoric sau dedramatizat. Există acea conştiință activă a „teatrului politic" de a conduce pe spectator spre *sens,* nu spre fapte, spre situațiile particulare ale personajelor, ceea ce favorizează „deschiderea" operelor. Limbajul este şi acum „artizanul" inspirat al acestei „deschideri": eroii derizorii ai unor Deutsch, Wenzel sau Varoujean nu mai doresc, precum cei ai lui Genet, de pildă, să împrumute limbajul „frumos" al claselor dominante, ci se confundă, chiar stîngaci, cu un idiom aproximativ, făcut din întreruperi, lacune şi neînțelegeri, aspirînd să facă din teatru „o maşină de imagini care funcționează ca un apel constant la revoltă şi strigăt" (G. Sandier). în sprijinul acestor „deschideri", regizorii refuză rutina, în ideea îmbogățirii mijlocelor tehnice, de la lumină şi decor, pînă la costume, muzică şi întreaga arhitectură a scenei, pentru care vechea dicotomie text-regrezentație nu mai prezintă nici o semnificație. Analitica noutății se probează şi la nivelul spectatorilor, prin dorința expresă de a cîştiga pe acei spectatori virtuali care există în

rîndurile muncitorilor, ţăranilor, studenţilor, ale locuitorilor din provincii.

Michel Corvin apreciază că perioada recentă a avatarurilor „noului teatru" este cea a unei emulaţii creatoare, prin care teatrul suscită angajarea deplină a noilor vocaţii, pătrunse de conştiinţa acuta a problemelor lumii contemporane.

DESPRE VIAȚA SECRETĂ A OPERELOR

Ecloziunca tehnicilor moderne de investigare a fenomenului artistic, simptomatica pentru mentalitatea analitică a secolului nostru, vine ca o încununare a travaliului tradițional de pătrundere a secretelor creației. Adiționarea mijloacelor științifice lărgeşte aria de cuprindere prin instrumentalizarea metodologiilor, prin tehnicizarea mijloacelor de relevare a mecanismelor ascunse care produc miracolul artei. Se cere, însă, formulată o observație, pe care unii manipulatori ai tehnicilor de sursă ştiințifică par a o ignora: preocupările mai noi nu marchează un hiatus față de mijloacele tradiționale, de sursă filosofică şi istorică, ci acționează tocmai în virtutea acestor largi comandamente, dar în altă gamă. Scopul procedeelor formalizate, de o rigoare controlabilă, datorită unor parametri obiectivi, se dovedeşte a fi acelaşi, cu toate că atingerea lui pare, nu o dată, mai anevoioasă — explicarea mijloacelor ascunse care concură la realizarea capodoperelor, a secretului deținut de acei „inițiați" care sînt marii autori. Complicarea procedeelor nu este numai un transfer de orgoliu din domeniul tehnicii, anume orgoliul procedeelor perfecționate, apte să ducă la rezultate pe măsură, deci verificabile, aşa cum radiografia vizualizează anatomia ascunsă, ci exprimă şi tendința de depășire a relativismului care părea
— şi încă pare — că grevează asupra subiectivismului concluziilor în materie de analiză a artei. Tendința este explicabilă atît din unghiul nevoii spiritului de certitudine prin sprijinirea în real, cît şi din perspectiva dialecticii interne a mijloacelor de investigare, care evoluează firesc spre o nouă calitate a instrumentelor printr-un perpetuu proces de optimizare. Ce sînt, de fapt, aceste noi rezultate? Sînt situații de confirmare, care adaugă intuiției un plus de siguranță fără a o înlocui însă, dezvăluie aspecte lăsate în umbră de tehnicile investigatoare tradiționale, lărgesc aria cuprinderii fără a lumina dintr-o dată teritorii absolut noi, ştiut fiind că unitatea artei şi originalitatea artistului întrețin secretul în însăşi textualitatea operei, a cărui codificare specială refuză transgresarea totală a specificității în alte orizonturi de expresie, insinuează conotația într-un halou ireductibil. Obturarea discursivității întreține valoarea emoțională a discursului, evaziunea din cîmpul demonstrației suscită sensibilizarea înțelegerii, compromiterea logicii formale dezvoltă, compensator, calitatea intuiției şi a afectului. Din acest joc între cerere şi ofertă în cîmpul esteticii decurge seducția aparte exercitată de căutarea noilor metode de analiză, tentația de a complini rezultatul prin adausuri succesive, pe porțiuni mici şi prin concluzii recurente, care adaugă imaginii finale noi elemente, fără însă a putea vreodată să o releve în totalitate şi delinitiv.

Dar scientizarea metodologiilor a răzbit şi îh altă direcție, în care componentele pozitive ale instrumentelor de analiză se aplică materialității operei şi conduc la evidențe demonstrabile, aceasta îndeosebi în domeniul picturii, F.ste vorba de acea preocupare de laborator care încearcă să înțeleagă prin obiectivitatea operei secretul creației şi al emoției pe care aceasta o produce, preocupare de analiză tehnică în care radiografierea operei se face la propriu şi reconstituirea tehnicilor executorii permite clasificarea comparată a mijloacelor şi procedeelor de creație. Analiza operei ca obiect de studiu ştiințific s-a dezvoltat, în secolul nostru, din necesitatea de conservare a patrimoniului artistic al umanității şi s-a dovedit a fi un serviciu indispensabil marilor muzee ale lumii. în virtutea acestei preocupări, materialitatea operei este chemată să depună mărturie despre sensul ei ascuns, iar tehnicile de restaurare şi conservare, la care se lace un tot mai larg apel, întrețin nostalgia unei analize de semnificație şi se deschid mereu spre o critică a operei. Conservarea de acuratețe meşteşugărească trebuie considerată ca un studiu incipient al efortului de integrare a criticii de artă în metodele obiective de analiză. Această dublare a intențiilor este caracteristică demersurilor făcute publice prin lucrarea *Secretele capodoperelor* (apărută la Paris în 1964, tradusă la noi în 1982) de Madeleine Hours, coordonatoarea Laboratorului pentru studiul ştiințific al picturilor, al obiectelor de artă şi arheologie de pe lîngă Muzeul Luvru, căreia i s-a încredințat şi organizarea unei expoziții cu tematică semnificativă, în Capitala Franței: „Viața misterioasă a capodoperelor — ştiința în serviciul artei"[1].

Asamblarea scopurilor într-o acțiune practică unitară, tehnică şi modernă, garantează semnificația culturală prin conducerea mijloacelor spre relevarea valorii. Contextul de interdisciplinaritate are, aici, un înțeles mai profund decît simpla adiționare a procedeelor, o dată ce stă sub fascinația vieții ascunse a operelor de artă, iar tehnologia se pasionează de înălțimea spiritului. Sub această lentilă bine ajustată prind contur maniere de execuție, transformările suferite de operă

în diferite stadii de execuție, evidențierea scriiturii artistului în materia picturală, identificarea operelor cu paternitate incertă, -compromiterea falsurilor — crearea, ÎH cele din urmă, a unei deferente senzații de intimitate cu munca artistului şi produsul acesteia, opera de artă. ÎFI măsura în care corectează, laboratorul şi inventează. Trebuie să recunoaştem că relevă-rile astfel obținute sînt fascinante şi că activitatea care le face posibile are, în ea, ceva palpitant.

„A iubi capodoperele înseamnă şi dorința de a le cunoaşte mai bine" — ne încredințează Madeleine Hours. Evidențierea dragostei prin adevăr a dus la o spectaculoasă adeziune a ştiinței la artă şi, în consecință, la reabilitarea tehnicismului prozaic: razele ultraviolete deschid fereastră spre imperceptibil, cele infraroşii pătrund invizibilul. Mărirea capacităților noastre senzoriale face din operă un document lizibil. Inspirația devine analizabilă prin execuție, schițele apar într-o semnificativă concomitenții cu produsul finit, ceea ce face sesizabilă diferența specifică, purtătoare de valoare, istoria picturii primeşte corecturile necesare şi evoluția gustului este mai clară, viața formelor deconspira identificarea artistului cu modelul său de creație. Dacă mijloacele de păstrare fac bune servicii proceselor de cunoaştere, atunci investigarea modernă a textualității materiale a operei vine ca o confirmare a ceea ce, mai în urmă, Fontenelle numea semnificația culturală a cercetării: „Critica externă a documentului tre-buie să fie dublată de o cunoaştere profundă a dispozițiilor spirituale de ansamblu ale autorului", iar dacă aspectul prim poate fi acela de demitizare a capodoperelor, atunci am putea crede şi că astronomia este o impietate față de imensitatea frumuseții celeste; sau, cum se exprimă cercetătoarea franceză, „Sacrilegiul nu rezidă niciodată în lumină".

Psihologia receptării arată că frecventarea reproducerilor (fatalmente necesara, din motivul imposibilității ubicuității noastre fizice) întreține un set de habitudini care mediocri-zează prospețimea impresiilor. încrezătoare în relevarea prin fotografierea detaliului, autoarea cărții amintite atrage atenția ca, astfel, detaliul „exaltă frumuseți secrete greu perceptibile şi dă senzațiilor noastre posibilitatea de a regăsi acea prospețime ce declanşează un entuziasm egal cu cel al contemporanilor artistului". Această suspendare a cronologiei în percepție, prin resuscitarea motivelor de impresionare, recalifică detaliile la Van Eyck ca o confidența şi o semnificație simbolică, reactualizează reînnoirea scriiturii picturale la Tițian,
arată suportul împăstat al bucuriei demonice de a picta a lui Van Gogh (fuziunea materiei documentează asupra fuziunii spiritului). Surpriza de a descoperi evidențierea spiritului în tehnica scriiturii, prin intermediul fotografiei de detaliu, o face pe autoare să topească, ea însăşi, observațiile de execuție în argumente de creație, ca în cazul picturii tîrzii a lui Corot:
„în peisajele din Mortefontaine, lumina blîndă, perdeaua subțire de ceață sînt redate printr-o tuşă transparentă, ceea ce a făcut din Corot părintele impresionismului: o tuşă turtită, generoasă, cu contururi îndulcite, dînd impresia că formele sînt gata să se dilueze în lumină". Ca şi ansamblul pictural, la capodopere, analiza secretelor culorii, caracteristicile procedeelor de obținere a pigmenților arată că obiectualitatea operei nu constituie o materie moartă, ci o reificare documentară a spiritului. Analiza „portretelor din Fayum" (portrete funerare descoperite în Egipt) a surprins prin reunirea tehnicilor într-o instantaneitate vie, emoționantă. Derularea inversă a etapelor creației prin sesizarea versiunilor intermediare, explorate în profunzime, proiectează metoda pe succesiunea etapelor creației, relevînd dominanta gândirii la Poussin, dramaticele căutări compoziționale la Rembrandt, contopirea a două tablouri într-unul singur (*Algeriană)* făcută de Corot, adăugarea tuşelor senzuale, de către Tițian, precizia de gravor a lui Bellini *(Ospățul zeilor).* Macrofotografiile departajează operele marilor maeştri de imitațiile datorate elevilor sau pictorilor cu mai puțin har: freamătul vieții nevăzute la Rembrandt, suflul poetic al detaliilor la Corot.

Este, într-adevăr, palpitantă viața care se dezvăluie din secretele capodoperelor, ca într-un roman de superioară ținută. Şi aceasta o punem pe seama acelui scrupul al cercetării de care depinde calitatea concluziilor finale de sancționare valorică a rezultatelor obținute prin aplicarea metodelor critice tradiționale bazate pe istorie şi estetică. Progresul în necunoscut nu este valabil în absența gustului sigur dat de o sensibilitate cultivată. însăşi Madeleine Hours ajunge la acel impas al tehnicii cînd materia picturală se eschivează şi-i lasă doar întrebarea: „nu cumva aceasta este culmea artei?", cînd rămîne numai expresia pură, ca în cazul „figurilor de inițiați" ai lui Leonardo da Vinci, detaşate şi impenetrabile ca harul care le-a dat viață. Aici materia se identifică exemplar cu mesajul şi-i ocultează prin totală fuziune. Este frumosul prag pe care

tehnica şi-i acordă.

O TEORIE A ARTEI MODERNE

într-adevăr, au fost îndreptăţiţi acei comentatori care au socotit traducerea în româneşte a lucrării lui Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, ca un veritabil eveniment cultural; un eveniment care — se poate adăuga — înseamnă, pentru oricare cultură, un beneficiu necesar în procesul cunoaşterii contribuţiilor teoretice din gîndirea universală. în cazul studiului întreprins de Werner Hofmann este vorba de o sinteză edificatoare privind complexitatea fenomenelor artistice de dată istorică recentă, cu implicaţii weepui- zate pentru conexiunile posibile, faţă de care sistematizarea teoretică se pronunţă în genere cu o precaută aproximare. Werner Hofmann resimte obstacolul pe care îl ridică, în calea sistematizării, polimorfismul morfologiei moderne în artă, fenomenologia sa discontinuă, şi de aceea atitudinea sa ţinteşte tocmai la formularea unei suite de clarificări care să înfăţişeze un tablou concluziv şi cu o ordine reală, dar necon- strîngătoare, stabilind adevărul în relaţii şi evidenţa în experienţe aleatorii. în construcţia sistematicii sale, autorul a îmbinat, cu un fel de solemnitate intelectuală sintetică, sprijinirea pe argumente — teoretice sau provenind din obiectuali- tatea fenomenelor de artă — cu tratarea metodică a subiectelor, într-o viziune integratoare în care distincţia conţinu- turilor speciale se supune şi unei configuraţii generale, proprie artei produse în secolul nostru. în aceste cadre ale demersului, se păstrează accepţia specifică pe care o are istoria în domeniul esteticii (dinamica internă a formelor), factor fortifiant al nevoii de ordine; în sprijinul acestei premise procedurale vine şi lecţia asimilată de Werner Hofmann din caracterul configurării artistice, din poziţia oponenţei la haos; tot aşa, stabileşte bipolaritatea oponentă, „marea abstracţie" şi „marele realism[1]', ca permanenţă a gîndirii estetice (stil sau imitaţie), aplicabile deci şi artei moderne. Aici, obiectul estetic participă ca un fel de alteritate a vieţii concrete, ca o construcţie formală polemică faţă de ideea tradiţională de perenitate a artei.

Prin probitate şi consecvenţă, studiul lui Werner Hofmann este, el însuşi, „polemic": împotriva „retorismului cultural infatuat" şi a nesiguranţei aprecierii, asumîndu-şi totodată riscul de a „răci" trăirea artistică prin intelectualiza- rea raţionamentelor (ideea prin care, la noi, G. Călinescu susţinea coeficientul de relativitate a disciplinei esteticii). Dar autorul îşi îngrijeşte validitatea demersului cu argumentul intenţiei „nu de a face arta accesibilă, ci de a ne face pe noi accesibili artei“, să introducem arta în interioritatea noastră, dîndu-i o nouă măsură, şi astfel contemplatorul apare pregătit pentru noi satisfacţii (ceea ce spune Kant despre judecata estetică: se află în sensibilitatea subiectului; dar „plăcerea dezinteresată" nu mai explică tendinţa anti-estetică a artei moderne). Aceasta nu înseamnă o mişcare browniană a conştiinţelor subiective, ci doar înţelegerea felului participării acestora la o anume configuraţie, la o anume conştiinţă co-lectivă prin care se reprezintă o epocă şi care va rescrie „pentru propria ei legitimare istoria artei".

Werner Hofmann concentrează o seamă de argumente şi observaţii, prin care alcătuieşte prolegomenele artei moderne, într-o retrospectivă (artă imitativă şi artă simbolică, apropierea de natură şi depărtarea de natură, extensia variaţiilor formale, fantezia creatoare şi exprimarea de sine, rigorismul formal liniar etc.) care relevă continuitatea problemelor artistice şi a posibilităţilor de exprimare care au luat forme radicale în secolul nostru (de exemplu, „forma lipsei de formă" ajunge la autoreprezentare nonobiectuală). Se procedează la eliberarea conţinuturilor formale de cele obiectuale, ceea ce marchează o cotitură în evoluţia artei, adică, se acordă mijloacelor artistice o viaţă de sine stătătoare, scriitura se su- biectivizează imprevizibil.

Independenţa conţinuturilor formale, ca noutate a scriiturii artistice, este legată de apariţia impresionismului (către sfîrşitul secolului al XlX-lea), un naturalism cuminte, care nu mai crede în rolul unificator al formei şi în cel armonizator al luminii, ci acţionează în sensul dizolvării formale şi al emancipării mijloacelor artistice.

Werner Hofmann numeşte pe cei patru *patres* ai secolului în care trăim: Georges Seurat (reducerea particulelor de culoare la forma de punct — neoimpresionism, poantiiism; pictura ca raster, ca egalitate absolută a tuşei, în care lipsa de acţiune are ca verb ajutător al imobilităţii idealismul linear), Paul Gauguin (o asceză arhaizantă: eliberarea puterii de imaginaţie, a cursivităţii formale a liniei — *formes rudimentaires* —, a creaţiei ca act elementar, neconstrîns de civilizaţie; vitalitatea validă i se relevă ca deformare a conţinutului formal), Vin cent van Gogh (imbold spre exagerarea expresivă, dispensează aspectul formal de obligaţiile descrierii realiste, pentru a pune în evidenţă tipicul, simbolicul, esenţialul — deschi-

zînd drum expresionismului), Paul Cezanne (o formă puternică a realității, prin sublinierea funcției formale a duetului pensulei, în caracter uniform şi calm, durabil, consolidînd datele percepției, cu tensiune creatoare între senzația pură şi logica formală: „o parabolă despre naşterea colorata a lumii"). Aici sînt conținute deciziile spirituale şi preferințele formale ale artei moderne, însă acțiunea acestora trebuie luată premonitoriu, ca tipare formale preexistente, prefigurative, fiindcă altfel s-ar anula principiul instaurării unei noi realități a formei prin instituirea de forme. Semnele „artificiale" ale oricărui creator slăbesc relația de asemănare, în favoarea *producerii* de realități formale.

Prin urmare, studiul urmăreşte forțele de şoc adînci ale artei secolului XX, cum sînt: exagerarea deformantă, capaci- tînd „trăirea" în caracterul formal al oricărui obiect, prin capacitatea instinctului şi obsesiei — la expresionişti; trăirea originară, dinamica emoției, vitalism al culorii şi formei, identificarea frumosului cu plenitudinea vieții, prin metafore senzoriale şi senzorialitate cromatică nelimitată — la fovi; caracterul primitiv, mijloc grafic de creație şi xilogravură, care ascuțesc contururile şi dau o imagine rigid-arhaizantă figurii omeneşti, cu impresia unei distanțări înghețate — la gruparea *Die Briicke* din Dresda; compactitudine formală şi libertate disciplinată, stratificare reliefată, eşafodaj schematic de linii, coordonare geometrică şi perspectivă mobilă, generală, în diverse examinări ■— la cubişti. Obiectivizarea (cubismul în calaj, de exemplu) înseamnă recunoaşterea valorii proprii a mijloacelor artistice de creație. Duchamp înstrăinează diferite obiecte de rostul lor utilitar inițial şi, din uzuale, acestea devin declanşatoare de senzații plastice, izolate, devin enigmatice şi absurde (aşa cum nu puteau fi în viziunea raționalismului funcțional). Futurismul exprimă setea de evenimente şi o expansiune combativă, descărcînd spontan contrastele sub argumentul dinamicii excesive a vieții, căreia i se răspunde printr-o anarhie patetică. Sînt în amănunțime înfățişate — şi devin tot atîtea argumente — aporturile novatoare ale lui Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Marcel Duchamp, ale constructivismului rusesc, ale grupării *De Stijl, Bauhaus*-ului, mişcării *Dada,* suprarealismului, experienței volumetrice a lui Paul Klee, op-artei.

La capătul acestei extrem de bogate şi instructive incursiuni, a cărei însemnătate nu mai are nevoie de argumente în plus, concluzia lui Werner Hofmann se impune cu tot atîta pregnanță: „Dacă anumite trăiri ar fi convertibile, o dată pentru totdeauna, în anumite forme, ar urma de aici că formele ar putea fi stabilite univoc pe anumite domenii semantice. Dar nu acesta este cazul, deoarece fiecare formă este multi valență, în consecință nu este metafora unui conținut, ci metafora potențială a unor conținuturi diverse". De aceasta, artiştii secolului nostru sînt cu deosebire conştienți.

MODEL DE ARTĂ ACTIVĂ

Estetica românească actuală pare a fi marcată de două tendințe inseparabile: dezvoltarea teoretică a argumentelor în studii de o tot mai temeinică alcătuire şi dorința de deschidere, pentru confruntare valorică, spre ansamblul culturii europene si universale. Ambele țin de o conştiință activă, în măsură să vegheze competent la evoluția pe un plan al originalității, prin conturarea unui aport specific, inedit, de valorizare a artei noastre în tezaurul cultural al umanității. Problema care se pune, în cadrul mişcărilor produse pe aceste direcții de acțiune, este aceea de a se delimita net necesitatea *sincronizării* de o concepție imitativă, cheia succesului teoretic fiind, aici, înțelegerea ideii de modernitate în artă pe un plan filosofic şi dintr-o perspectivă istorică, la incidența cărora se ivesc adevăratele sensuri clarificatoare. Mai trebuie avut în vedere faptul că ideea de „modernitate" nu include o „noutate" cronologică definită astfel prin raportare la o etapă „veche", depăşită, ci o normativitate de creație calitativ nouă, cînd *semnul* nu a ajuns la o decadență imitativă, ci are prin excelență un rol de a *produce* o nouă natură în procesul propriei sale produceri. Dinamica modernă a artei se manifestă conform principiului intern al căutării de modificare a propriului principiu generator.

Conştiința *necesității* unor noi structuri poetice începe să se manifeste încă de la noua accepție a poeziei la Coleridge şi Poe, care au produs un adevărat turnir antiromantic de discreditare a „inspirației" şi de celebrare a efectului-şoc, a poeziei ca esență, față de care prejudecata „întinderii" înseamnă o ingratitudine organică. De aici începe o estetică a *intensității*

în poezie, bazată pe supremația logicii sugestiei. Prin Baudelaire, poezia intră în programul unei filosofii analogice (corespondențe între limbaj şi lume) şi în procesul universalizării sugestiei, ca rezultat al acestei comunicabilități. Prin

Mallarme se produce izolarea limbajului poetic de alte mijloace de comunicare artistică, prin universalizarea gratuităţii. „Poetica antipoeticului" (Lautreamont, Rimbaud) ţine de exploatarea semantică a absurdului. Trecînd prin simbolism (prin experienţa pură, aconceptuală, a „eului profund"), aceste aspecte se vor recunoaşte, sub o refracţie teoretică, în conceptul „poeziei concrete" (imagism, literalitate) a lui Ezra Pound şi în „norma depersonalizării", de sorginte simbolistă, a lui T. S. Eliot. Există, ca dat in confundabil, o puternică conştiinţă dramatică a limbajului poetic în structura liricii moderne. Polisemia „ambiguităţii" arată că singura interpretare valabilă a limbajului poetic modern este cea situată în imanenţa textului, textul aflîndu-şi în sine propria sa interpretare: spiritul este în literă. Este vorba de o conştiinţă experimentală aplicată limbajului, invitînd la o nouă meditaţie asupra însuşi actului poetic, bazată pe o istorie semantică a elementelor componente ale modernităţii poetice, în care intră muzicalitate, semnificat, polisemie, literalitate, logică analogică etc. Cauzalitatea fenomenelor este o fază logică a demostra- ţiei, nu un inconvenient procedural, atît timp cît nu se caută „justificări", ci acele judecăţi de valoare care certifică o vocaţie teoretică pasionată de arta ideilor. Aureola umanistă a conceptului modern de poezie constă în pledoaria pentru asimilarea poeziei unei stări umane pline de semnificaţii, adînc definitorie, cu un statut axiologic peren şi imconfundabil.

Dar acest preambul de idei are menirea să ne conducă spre un teoretician al esenţei şi menirii artei care vipie din chiar tabăra creatorilor. Prin *Ideologia artei,* pictorul Hans Mat- tis-Teutsch apare în postura teoreticianului (*Kunstideologie,* 1931), cuprinzînd o mărturie, originală în alegerea argumentelor, a concepţiei sale despre natura şi menirea creaţiei artistice. Scrierea izvorăşte din necesitatea atitudinii manifeste a unui artist care a ştiut să dea o expresie curată conştiinţei valorii în artă. „Expunerea" (tablete aforistice de tehnică ilustrată) vizează idealul de artă prin calitatea elementelor de structură a operei (după cum am văzut, o idee extrem de modernă), demers în care tehnica se validează prin sensul umanist pe care îl slujeşte, în funcţie de imperative social-istorice bine stabilite. Pictorul-teoretician înţelege, desigur, angajarea nu ca o coerciţie exterioară, programată, ci ca o condiţie a pătrunderii operei în specificitatea sa artistică; însăşi terminologia restrînsă folosită se revendică de la sensuri adînci, fundamentale, dincolo de conformisme superficiale. Este un fel de restaurare a terminologiei originare privind fenomenul artistic, prin experienţă plastică directă, imediată.

Concepţia sa, cea a intervenţiei active a artei în modelarea vieţii sociale, se înrudeşte cu optica Bauhaus-ului amelio- rant, dar printr-o viziune jjlastică mai apropiată de individualitatea umană. Este o clara situare a artei în specificul contextului uman, respectînd însă obiectivitatea produsului de artă, în accepţia energică a acestei obiectivităţi, prin proiecţia geometrica a forţelor oponente de pasivitate şi dinamism. Expresia este, astfel, slrîns legată de scopul artei, de instaurarea experienţei estetice. De aceea, elementele de formă sînt gîn- dite prin funcţionalitatea lor propulsoare de semnificaţie, sub aspectul unor parametri funcţionali şi emoţionali optimi. Verticalitatea este simbolul acţiunii, al aspiraţiei, al vocaţiei căutării. Modelul esenţializat astfel găsit devine prototipul unei serii care ipostaziază diferenţiat *sensul.* Linia era, la Mattis- Teutsch, prilej de meditaţie şi model de execuţie. Redarea plastică a energiei pune problema mişcării, activizînd un univers expansiv, o estetizare a energiei.

Forma apodictică a demersurilor sale se revendică, conceptual, de la o înţelegere filosofică, de o rigoare sintetică, semnalizînd şi prin simboluri grafice permanenţele artei, înlătu- rînd întîmplătorul. Stabilirea raporturilor optime deschide perspectiva, monumentalizează imaginea, evidenţiază o morfologie a elementarului. Mărturia sa se doreşte o poetică a vizualului, în măsură să radiografieze ideile din (prin) imagini; gîndirea sa devine sincronă progresului spiritual de ansamblu, prin- tr-un conspect ideogramatic al acestuia.

Ilustraţiile, cu un vizibil tonus vital, prezentate în dublete, recompun, secvenţional, unitatea de fond a fiinţei umane, cu prelungiri care accentuează cultul corporalităţii, în sensul gîndirii clasice, nuanţate cu o componentă structurală prin reevaluarea formei, conducînd-o spre un fel de arhitectură a imaginii. De aceea, textul teoretic al pictorului se suprapune unei permanente tentative de atingere a esenţelor, susţinută de un tonus dramatic al cunoaşterii, cu un aviz special pentru ideea de progres uman general. Un fel de vizualism plastic totalitar îl simbolizează.

Pledoaria sa pentru arta activă se sprijină pe statuarea unor forme artistice stabile, ca modele originare, de specificitate estetică, ale participării organice la viaţă. Definiţiile sale sînt explicative şi intensive totodată. Verticala înseamnă şi acţiune, dar şi stimularea certitudinii fundamentale. Orizontala însumează verticalele într-o întindere nelimitată. Stabilitatea absolută

este orizontala în repaos pe o suprafață orizontala. Perspectiva este o extindere a suprafeței orizontale sau a celei verticale. Perspectiva concentrică situează privitorul înlăuntrul suprafeței. Există un raport direct între verticale şi intensificarea mişcării. Linia conduce şi accentuează mişcarea.

Sculptura se foloseşte de orizontala atotcuprinzătoare, conform legilor firii desfăşurate pe orizontale absolute. Imaginea, folosind verticala, conjugă suprafața, linia şi culoarea. Construcția interioară înseamnă cuprindere a vieții: om — viață — acțiune. Arta este suma perceperii spirituale a vieții, printr-o surprindere plastică a existenței. Artistul, sensibilizat de contemporaneitate, creează proporții noi, imaginează un tip nou de om şi umanitate, purtător de înalte semnificații etice şi estetice. Artistul trebuie să fie mesagerul noului, dar şi interpretul acestuia. Prin culoare, forma consolidată a operei de artă impresionează nemijlocit. Creativitatea este sensibilă la invenție. Limbajul formal este determinat de ideologia epocii. Arta are menirea de a-i conduce pe oameni către o lume superioară printr-o justă reprezentare a epocii şi prin sublinierea perspectivelor necesare ale devenirii. Viața este conținutul artei; opera propagă ideologia epocii simbolizînd-o în modele exemplare de umanitate, de conduită morală. A imagina înseamnă, în fond, a afirma. în epoca tehnologică, arta proclamă modelul omului nou şi al acțiunilor sale semnificative. Arta reprezintă spiritul colectiv prin simboluri indivi- dualizante. Tehnica consumă şi este consumată, arta exprimă eternitatea. Opera de artă înseamnă dorință materializată, reprezintă în formă sentimentele depline ale vieții spirituale.

După cum se vede, textul lui Mattis-Teutsch este un decalog de artă dedus din observarea atentă a vieții şi a vieții artei, din meditația asupra rosturilor artei. Acest text interesează mai ales ca manifest-confesiune pentru şi despre o artă activă, cu sens deplin în cerințele realității imediate, ca testament moral al unui artist. Cine crede, ghidat numai după titlu, că va găsi între filele *Ideologiei artei* o teorie completă despre conținutul ideologic al artei, va încerca o oarecare surprindere şi derută (titlul nu ni se pare nici nouă a fi cel mai potrivit). Este vorba de un jurnal de creație cu o mare forță de concentrare simbolică a preceptelor de conduită artistică şi care propune modele de acțiune artistică în viul existenței

contingente. Este o contribuție care nu poate lipsi dintr-o istorie autohtonă a constituirii conceptului modern de artă, prin postularea acestuia ,pe latura activismului influent.

ÎN JURUL HIPERREALISMULUI

După cum s-a înregistrat, ascuțișul polemic şi revendicativ al curentelor de avangardă din secolul XX, către deceniile de mijloc ale acestuia, au ajuns la o fază de saturație, de redundanță metodologică, cu încărcătură de rutină, de alexandrinism doctrinar care le anunțau propria lor „decadență", ducînd la o „trans-avangardă" care se află în imposibilitate de a-şi mai onora programul polemic inițial. Valoarea începe să fie înțeleasă ca valoare de întrebuințare pe o piață a bunurilor, favorizînd astfel longevitatea artei de avangardă în faza acesteia de clasicizare greoaie. La intersecția acestor toleranțe tacite, se ivesc, în continuare, noi simptome ale artei conven- țional-tehnologice, urmaşă a mai vechii avangarde polemice şi contestatare. în sfera acestora intră noul realism european, ca şi hiperrealismul de sorginte americană.

Afirmat cu putere în primele trei decenii ale jumătății noastre de secol, hiperrealismul a extrapolat rigoarea fotografică din arsenalul pop-artei, pentru reconstituirea realității în cadre cît mai fidele, prin dominarea netă a informației vizuale. Interesează fresca largă a înfățişărilor, a ipostazelor în prima instanță, a aparenței lor, care ia locul dimensiunii adînci a analizei şi interpretării. De aceea, se poate vorbi, în cadrul picturii hiperrealiste, cu toată această presiune a realului, de o ambiguitate a realului, deoarece amănuntul şi întîmplătorul, cît de „reale“ ar fi ele, nu pot suplini lipsa prelungirilor interpretative. Abandonarea în bazarul realității înlocuieşte opțiunile artistului cu mişcarea brow- niană a unui demers artistic spontan. Tot ce este perceptibil devine, astfel, autentic prin însuşi acest fapt, în uitarea aspectului că autenticitatea există la grade diferite de interes şi semnificație. Coerența şi ordonarea sînt ignorate între efec-tele socio-psihologice ale operei de artă, în estetica mişcării instituindu-se cultul premiselor de obiectivitate, exactitate, impersonalizare, distanțare, singularizare. Se poate uşor deduce că în depersonalizarea artistului se scurge şi se anihilează autenticitatea umană a viziunii, semnificația adîncă a mesajului, originalitatea interpretării plastice. Este vorba de un fel de hedonism artistic superficial, un fel de abandon în voia contingentului, construit sub semnul liberului arbitru al alea- torismului acestuia. Anatomia particulară, cultul amănuntului, competiția fidelității epidermice în descriere, dovezile exactității individuale caracterizează metoda picturii hiperrealiste. Exactitatea aceasta, luată ca normă absolută, înfățişează amănuntele în regimul unui plan fără adîncime, dispensat de orice încărcătură morală, fără departajări valorice în zonele care îl compun, în virtutea unei neutralități axiologice definitorii pentru funcționalitatea estetică a elementelor componente. Demersul constituenților formali ai operei se înscrie, limitat, într-un efort de constatare, în prevederile unui neo-naturalism purgat de nelinişti contestatare. Hiperrealismul se constituie, astfel, ca o variantă fragmentară, minoră, a realului, o răsfrîn- gere a acestuia în ochiurile unei oglinzi indiferente. Referința imediată a eticii creației — constituirea mediului de existență ■— nu funcționează, în acest caz.

Efectul lăuntric al contactului cu lucrările hiperrealis- mului este contrarietatea produsă de chiar existența acestor „dubluri" ale realității, şocul ipostazierii realului în „martori" executați în tehnică ceroplastică, amuzanți pentru exclamațiile disponibile ale voiajorilor turişti. Cei care văd, spre exemplu, sculpturile lui Duane ITanson reacționează, la început, prin interzicere şi stupefacție, apoi au bucuria liniştitoare că au înțeles „jocul" şi că acesta este atît de inofensiv în fond. Duane Hanson sculptează „aproape" oameni adevărați, cu toate amănuntele unei fiziologii obişnuite, „în carne şi oase", în cultul detaliilor de atitudine ale vieții obişnuite: şezînd, cu plasa în mînă etc. Desigur, cei mai mulți sînt în- cîntați de măiestria artistului în construcția fidelă a modelelor, aşa cum a lăsat să se observe expoziția sa retrospectivă, în care a expus copiile sale fotografice în forma unor sculpturi din acetat din polivinilin, pictate şi îmbrăcate „după natură". Expozițiile deschise de el în cîteva mari oraşe americane au înregistrat un număr record de vizitatori, care au umplut sălile mînați de o curiozitate lesne de înțeles, dar, în acelaşi timp, foarte greu de depăşit către emoția artistică autentică. „Emoționalul" rămînea la forma unor

puseuri mondene.

De aspectele principale şi formale ale hiperrealismului se leagă şi acea orientare artistică pe care o putem numi „hi- pernaturalism" — o „artă în natură", sau, cu alte cuvinte, evidenţierea „la faţa locului" a posibilităţilor de reprezentare artistică a naturii. Pe coasta Atlanticului, în statul Mary- land, Michel Singer a conceput un fel de „estuar ecologic" în mijlocul naturii, o construcţie fragilă (60 20 m.) de linii des şi capricios întretăiate, ca un produs bizar al naturii înseşi. S-au folosit tulpini, crengi, liane, a căror singură impresie produsă era cea a unei ritmicităţi deviate din cea a mediului înconjurător. Lucrarea sa intitulată *Sangam Ritual Series* constă dintr-o ţesătură de papură, realizată în 1976, lîngă un golf, într-un desiş caracteristic vegetaţiei de coastă, parti- cularizînd în ţesătura sa intenţionată nuanţările cromatice pe care natura înconjurătoare le realiza o dată cu schimbarea luminii. în altă parte, Michel Singer a găsit un iaz cu copaci doborîţi de rozăturile castorilor, pe care a început să-i lege în felurite chipuri, pentru a-i aduce într-o stare de „echilibru", într-o situaţie de „imponderabilitate". Desigur, odată cu venirea primăverii, construcţiile se dărîmau şi artistul trebuia să revină pentru a-şi relua capriciile naturiste. Elementele folosite sînt cele oferite exclusiv de mediul înconjurător, construcţiile au fragilitatea imprevizibilă a naturii (o furtună i-a distrus 14 construcţii de bambus pe o cîmpie mlăştinoasă) şi vor să dea o idee despre exprimarea concretă a naturii înseşi, cu caligrafia ei de o ordine a neordonării.

Comportamentul artistic al lui Michael Singer constituie o tentativă infructuoasă de relansare a naturismului romantic, dar fără exotism şi fără superbia poeziei romantice. Neo-rousseau-ismul acestui efort artistic este, în schimb, semnificativ pentru nevoia omului modern de linişte şi stabilitate, de chietudine regenerativă, atît de rîvnită de omul excedat de solicitările şi tensiunile vieţii moderne. Impersonalis- mul în raport cu opera separă net realismul contondent al timpurilor noastre de afectivitatea generoasă a realismului romantic. Nobila îndeletnicire a artei adevărate — în care nu ezităm să inculcăm şi un sens „tradiţional" — presupune efort şi continuitate. Experienţele hiperrealismului se dovedesc, însă, a fi doar o variantă de flatare a autonomiei obiectelor, cu prilejul suspendării generozităţilor sufleteşti.

CĂLĂTORIA — O „ATITUDINE ESTETICĂ"

Călătoria reprezintă un act de cunoaştere de care conştiinţa modernă are o tot mai mare nevoie, atît pentru documentarea adecvată asupra vieţii, cît şi pentru depistarea *in stătu nascendi* a mutaţiilor rapide care se produc în mentalităţile specifice epocii noastre. Evenimentul cultural al călătoriei a modelat într-un chip potrivit şi structura artistului ahtiat de real, sensibilizîndu-1 la *semnificaţie* şi îndepărtîndu-1 organic de superficialitatea strict înregistratoare a „turismului cultural". A cunoaşte înseamnă a lua atitudine; inconştienţa voioasă a parcurgerii distanţelor cade tot mai sigur în desuetudine şi nu poate izvorî decît din obnubilarea conştiinţei de a exista în lume. Iniţierea prin călătorie presupune şi potenţează sentimentul profund uman de solidaritate, de comuniune a idealurilor sub faldurile cărora cugetul şi acţiunea trebuie să devină vibrîndc apeluri de umanitate. Participarea lăuntrică la descoperirea şi înţelegerea a noi orizonturi sta sub semnul cordialităţii, al transgresării subiectivităţii pentru crearea unui climat de caldă apropiere între oameni, de care vremea noastră are atît de mare nevoie. Exultarea sentimentelor de afectuoasă solidaritate exprimă alternativa omenescului în problema destinului omenirii, fiindcă drumul pro-gresului şi al păcii, într-ajutorării şi bunăstării, al existenţei omului în

zodia demnității trece prin înțelegerea particulară a fiecăruia că trebuie să trăiască acel trai care merită să fie trăit, care dă cu adevărat consistență noii calități a vieții.

Experiența intelectuală a călătoriei caută acea expresie în spațiu care transforma conceptele în imagini, care vizualizează ideile în stare monumentală. Obiectualizată în spațiu, gîndirea se cristalizează în forme memorabile care, transmise, pot să ridicc la o cotă influentă formarea cunoştințelor despre realitate. Lumea intră în subiect ca o fabulă care îşi are evidentă, palpabilă, morala. Evidențierea a ceea ce este comun în lucruri transformă uşor în impuls pentru transformarea mediului în funcție de necesitățile vitale ale oamenilor. Semnele comunicabile ale *recunoaşterii* conțin şi prefigurarea posibilelor realizări viitoare, prin obiectivarea experienței individuale în expresie socială. Frecventarea unor locuri memorabile, a unor monumente semnificative, a marilor repere de cultura şi civilizație ale omenirii crecază un nou limbaj internațional, un limbaj al cunoaşterii şi apropierii oamenilor prin cunoştințele lor comune verificate la fața locului, prin socializarea trăirilor individuale trezite de contemplarea construcțiilor umanității. Este un limbaj figurat în spațiu şi perceput ca o expresie cu mare încărcătură de umanism, cu tendință de generalizare a tuturor co/notațiilor pe care le cuprinde. în acesit fel, trăirile individuale capătă expresii noi, în funcție de universalitatea-cunoaşterii varietății lumii î,n unitatea ei semnificativ-umană. Aşa cum există motive identice în diferite mituri, legende, credințe, basme din patrimoniile popoarelor, există motive similare în comportamentul şi mentalitatea oamenilor, a căror expresie splendidă este dată de tezaurul artistic al umanității. Arta fortifică unitatea fundamentala de atitudine a oamenilor şi dezvăluie concludent faptul că realitatea poate fi pentru toți cognoscibilă şi recog- noscibilă. Civilizația vizuală, ca formă de comunicare, devine, astăzi, o formă de vorbire interpretativă care vine să suplinească parțiala incomunicabilitate lingvistică. Cultura trans-iorma natura, aşa cum îl distinge şi calitativ pe om ca element al naturii, eliberîndu-1 de sub dominația constrîngeri- lor şi punîndu-1, responsabil, față în față cu propriul său destin. Unitatea valorilor nu este altceva decît un caz de conştiință. Aşa cum există o energie metaforică a limbii există şi o iorță comunicantă în construcțiile civilizației, în care rațiunea recunoaşte mari simboluri ale cugetului, o nouă „materie vie“ care secretează acte de cunoaştere, de o natură su-perioara în raport cu fragilitatea experienței individuale, pe care tind să o suplinească. De aceea, această lume trebuie apărată şi înfrumusețată, pe cît este şi de primejduită. Glorificarea umanului biruitor răzbate şi prin exorcizarea experiențelor nefaste ale omet irii. Monumentalitatea de fond a umanității se poate vedea şi prin ridicolul încercărilor de a o distruge. Călătoria este experiența revelațiilor concentrate. Ea solicită

intelectul, calităţile altruiste ale sufletului, presupune energie spirituală, rezistenţă pilduitoare a valorilor umane, refuzarea vehementă a stagnării de orice fel. Prin integrare în obiectiv, spiritul critic îşi specializează facultăţile disjunctive, iar fervoarea cîştigă în discernămînt. Noutatea vine să alimenteze, în acest regim, capacitatea analogică între culturi, în prezenţa sentimentului cordial al diferenţierii, şi definirea modernă a efortului uman. Literatura de călătorie este o formă afectiv-lirică de înţelegere în concret a istoriei.

Literatura de călătorie este o formă a confruntării cu timpul, cu lecturile, dar şi a autorului cu el însuşi, cu acea solicitare speciala de a reface itinerarii pe care lectorul trebuie să le străbată, edificator, pornind de la cota convenţionala a informaţiei privind acele itinerarii. Imaginea lumii este memorabilă, dar în prezenţa discretă a unui tonus dramatic, fiindcă se referă, de fapt, la situaţia omului în univers. încărcătura umana şi artistică a acestor scrieri este dată de dem-sitatea spirituală a comentariilor, esenţializarea unor mărturii de cultură, reprezentări dominant artistice ale realităţii.

Facem distincţia care se cuvine între literatura de călătorie şi reportajul propriu-zis de călătorie, gen distinct, autonomizat în urma proliferării formelor jurnalisticii. în sensul larg al termenului, orice scriere de călătorie poartă o încărcătură „reportericească", în sensul că dă seama, între anumite limite ale concretului şi obiectivului, despre realităţi cuprinse în informaţii uşor controlabile. Dacă există şi ca variantă intelectuală, predominanţa creaţiei artistice asupra cadrelor informaţiei nuanţează scrisul în latura acestuia evocatoare. Nu se includ aici acele lucrări care au la bază o intenţie predominant reportericească şi ţintesc să informeze loial despre un fapt,, un eveniment, un loc, să formeze o imagine veridică prin povestire şi descriere. Este îmbucurător că reportajul de călătorie (mai ales în varianta monografică recentă) este frecvent, fiindcă întreţine gustul lecturilor în domeniu. Faţă de reportajul propriu-zis, memorialul de călătorie relevă o mai accentuată viziune personală a observaţiei, care evidenţiază, concomitent cu sensul lăuntric al faptelor, emoţia percepţiei personale. Memorialistica unui scriitor îşi află o oglindă referenţială în ansamblul literaturii scriitorului respectiv, în spiritul ei distinct.

Memorialul eseistic este o variantă calitativă a reportajului. Disponibilitatea lăuntrică a mobilităţii pare să fie o realitate organică înseşi funcţiilor reportericeşti de bază, acelea de a sugera umanul prin spectacolul lumii. Poate este şi un reflex al „tehnicizării" sale în circuitul simultaneităţilor electronice moderne. Virtuţile literare nu au încetat să se constituie ele însele în „tehnici", prefigurînd variante care acuză tot mai mult graniţele teoretice ale speciei. Prin anumite modalităţi predominante, într-o idee iniţial „reportericească", reportajul, în înţelesul lui de principiu, se lasă condus cu o anumită savoare pe sub frontonul literaturii.

Memorialul eseistic, mult mai acoperit în aspectul său reportericesc, beneficiază de o structură complexă şi de o tendinţă spre globalitate realizată mai mult intelectual. „Redarea" este numai un pretext şi o localizare uneori simbolică, lăsînd să se întrevadă însăşi dorinţa autorului de detaşare spre alte zone. Aceste cărţi au o gestaţie specială, mai îndelungată, poate tocmai pentru a permite eliberarea de tirania imediatului şi ridicarea prin travaliu intelectual spre maxime semnificaţii. Expresia secundă devine însăşi realitatea literară a cărţii, sub un aspect de mică enciclopedie a spiritului, pe traiectorii imaginare („prin memorie") în jurul punctului localizat şi (odinioară) vizitat. Memorialul eseistic nu este străin de un lirism al intelectului, disimulat într-un baroc al informaţiei convocate, introduce un principiu al erudiţiei şi este impregnat de o filosofie

personală asupra culturii în genere. „Abaterea" constă în complexitate şi predominanţă autoexpresivă, în tensiunea implicării livreşti, în libertatea de asumare a realităţii, în efectele de stil, intrînd deci în sfera literaturii de idei.

„Memoria este sufletul meu“ — iată deviza emblematică a *Mitologiilor subiective* ale lui Octavian Paler. Cartea inserează fişele de temperatură ale lecturilor fundamentale din clasicii elini, prilejuite de amintirea periplului grec al autorului. Reperele spiritualizate ale Eladei dau o consistenţă pro- blematizantă memorialului eseistic al lui Octavian Paler şi susţin artistic retrospecţia intelectuală a itinerariilor. Este varianta lirismului mitologic.

înrudit ca manieră, memorialul lui Mircea Horia Simio- nescu, *Răpirea lui Ganymede,* este pus sub semnul simultaneităţii. Substanţa sa este dată de euforia reflexivă a memoriei distanţate, predispusă la odobesciene divagaţii. Cartea ilustrează memorialul eseistic sub varianta călătoriei ca reverie.

O anumită fascinaţie pregăteşte arabescurile imaginaţiei în *Ole! Espana,* ale cărei planuri de bază sînt construite tot din sugestiile studioase ale fişelor de lectură. Contactul lui Adrian Marino cu realitatea iberică este transpus selectiv şi probatoriu. *Ole! Espana* face parte din varianta intelec- tual-estetă a memorialului eseistic.

în timp ce pămîntul se-nvîrte este cartea unei evocări de atmosferă, prin tehnica alternanţei observaţiilor, din perspectiva incidenţelor subiective. „Obiectivitatea" jurnalului lui Al. Căprariu ţine de autenticitatea emotiv-intelectuală a reacţiilor, genul proxim al cărţii fiind cel al lirismului de-ambulatoriu. Spiritul autorului operează pe porţiuni mici, intensiv, spre semnificaţii, de la epicentrul personalităţii sale spre exterior, ceea ce ţine, desigur, tot de lirism.

Toată întreprinderea lui Romulus Rusan, din *America ogarului cenuşiu,* constituie un efort elegant, cu sobre perspective de liric punctat, de a transmite o conştiinţă modernă a lumii, liberă de bovarism şi decompresii proviaciale. în

spiritul obiectivității lămuritoare, scriitorul procedează cu o meticulozitate de inițiere și urmează o cale logic-cronologică a cunoașterii, așa încît numărătoarea fișelor după scurgerea zilelor trimite involuntar la o carte a genezei, a nașterii de lume.

Jurnalul lui Anghel Dumbrăveanu (*Chemarea mărilor)* degajă lirismul călătoriei prin atingerea subiectivă a lucrurilor, purificatoare și liniștitoare, spre a li se observa contururile cele mai expresive. „Obiectivitatea" sa ține de realitatea iti- nerariilor și nu de modul înregistrării lor. Poetul și călătorul observă avînd întîi grijă să se observe pe sine. Sensibil perpetuu la dimensiunile copleșitorului, știe căuta deopotrivă fascinația în segmentele care îl simbolizează.

Stilul cărții lui Pop Simion, *Cartea Chinei,* este descrip- tiv-liber și strunit prin abilitatea redării, ceea cc rezultă din tehnica reproductivă exactă. Este personal, în limitele fluenței și discursivității calde. Culoarea scrisului este intermitentă și resurectă în pasajele pe care autorul le dorește să fie superior edificatoare pentru specificul chinez, pagini în care acuarela epitetului și firul de mătase al metaforei țes o caracteri- zantă — cum însuși spune într-un loc — „înfloritură imaginativă".

Parcurgînd paginile *Călătoriei spre soare-răsare,* observi cum cartea lui Marcel Petrișor se impregnează de atmosferă orientală, de tonalități și dimensiuni specifice, accentuate prin sedimentare și stimulare repetate în vederea voiajului, cînd locul imparțialității logice, traduse în scris prin obiectivitatea detaliilor, începe să fie concurat de vibrația la exotic: ceremonialul convingerii, afectul în genere, rigorile excesivei politeți ș.a., în fața cărora europeanul stă îndeobște cuprins de admirație.

Caminante de Octavian Paler este un repertoriu al descoperirilor esențiale (semnul ei simbolic: „poate că aceasta e singura șansă a unui *caminante*. Să descopere în sine ceea ce căuta aiurea"), o antologie aforistică, un rețetar de motto-uri, un recital al stilului sentențios, gnomic, o stare lirică a limbajului esopic; și, în cele din urmă, un substitut al violenței și superficialității. Leit- motivul pledoariei este nevoia de speranță, dependența umanității de nevoia de speranță.

Călătoria transcrisă de Zoe Dumitrescu-Bușulenga în *Periplu umanistic* primește alura unei suite de dizertații, foarte informate, despre trecutul și semnificația perpetuă a diferitelor locuri pe care le vizitează, făcînd sinteze din informația bogată. Autoarea întreprinde un periplu erudit, își apropie umanismul în latura acestuia teoretică, academică. Prin scurte reveniri la contactul frust cu realitățile, se caută înțelesuri mai largi, legate de un destin anume, prin reverberațiile intelectuale pe care aceste realități le au.

Jurnalul austriac al lui Adrian Păunescu, *De la Barca la Viena și înapoi*, are excelente pagini de patos responsabil privind corelarea experienței străine cu cea de acasă, xn care vehemența punerii adevărului în situație atinge valori de solici- tare rar întîlnite în presa noastră. Aici descoperim încă o dată pe inconfortabilul și redutabilul Păunescu ce cheamă imperativ — și prea adevărat — la reconsiderarea șabloanelor care împart lumea în „Occident" și „Răsărit", la distrugerea tiparelor anchilozante, a retardărilor proletcultiste. Sub imediata influență a evenimentului, autorul aderă la tipul jurnalului cronologic-confesiv, chiar cu oarecare indiferență la construcția supravegheată a textului.

Sînt cîteva exemple de literatură recentă de călătorie care vin să susțină ideea că literatura modernă de călătorie nu se mai mulțumește doar să ilustreze recunoașterea dicoto- mică a realităților, a contrastelor exploatate propagandistic. Sentimentul complexării se desface în motivații vagi și neîncrezătoare, dinamitate de rațiune și încredere tonică. Sentimentalismul este tot mai concurat de vervă și ironie, interpelări, analize. Formele publicisticii sînt tot mai tentate de cele eseistice, sentimentul de către intelect. Literatura modernă de călătorie s-a dezvoltat în gustul pentru senzații de la începutul secolului, cînd se dibuiau permanențele sub aventuros. Perioada interbelică aduce în prim-plan comentatorul prin excelență, călătorul subțire, intelectual, cu disponibilități universale de analiză și observație, cu bun-gust și perspicacitate, de- ținînd un fel de savanterie benignă a amănuntelor. Notele de drum se desfășoară pe subtexte

combinatorii şi interpelează realităţi majore, de ordin politic. în paralel, s-au înmulţit ghidurile turistice funcţionale, cîştigînd o autonomie utilitară specifică epocii moderne. Aceste note de referat şablon au revivificat, prin ricoşeu, însăşi literatura de călătorie, sensi- bilizînd-o la farmecul evocării, la capacitatea emoţională a pitorescului, chiar exotic, la experienţele umane inedite, la melancolia directă a spaţiilor. Se regîndeşte astfel ceea ce Michel Butor numea „metafora tradiţională a vieţii omeneşti văzută ca o călătorie".

DESPRE „ESTETICA VITEZEI[1]*

Posibilitatea de mişcare dată de tehnica perfecţionată a traiului modern a inspirat, în sfera tehnoculturii, asimilarea concomitentă în estetică a spaţiului şi timpului, ca vectori sincronizaţi ai plăsmuirilor instaurative. Romantismului funciar al călătoriei îi corespunde, în timpurile mai noi, realismul obiectiv şi psihologic al cunoaşterii prin evaluare lucidă şi analitică a realului. Viteza a înrîurit viziunea asupra lumii, aşa cum progresul general al cunoaşterii a imprimat artei o conştiinţă mai elaborată de sine, o participare mai activă la construirea mentalităţilor moderne. însăşi facilitarea deplasării a antrenat într-o nouă, mirifică aventură imaginea artei, nu atît prin alternanţa cadrelor, cît prin stimularea capacităţilor imaginative ale creatorului, avînd ele însele ambianţa de a da o idee edificatoare despre perceperea globală a diversităţii realului. Rigoarea informaţiei astfel cîştigate se înscrie firesc într-un larg orizont comparatist, informat de libera şi accelerata circulaţie a informaţiei culturale, şi suscită un spirit critic pătrunzător. Se constată că efectul vitezei se resimte direct în stabilirea viziunilor personale, tot aşa cum datele sentimentale ale vieţii se supun sugestiilor izvorîte din cunoaşterea structurii spaţiului. Această cunoaştere expansivă transcende, ca interes şi experienţa directă, acele imagini ale intimităţii în care Bachelard recunoştea „valoarea umană a spaţiilor iubite", aşa cum, pentru omul modern, o poezie, ca aceea pe care Nerval şi-a intitulat-o *Le rcveil en voiture* (1832), pare de o înduioşătoare desuetudine. Ne imaginăm imediat ce distanţă de mentalitate — deci de timp şi spaţiu asimilaţi în cultură — este de aici pînă la alerta excesivă şi exclusivă a futuriştilor, care afirmau că „splendoarea lumii s-a îmbogăţit cu frumuseţea vitezei" (şi aceasta se întîmpla la începutul secolului, timp pe care noi, cei de astăzi, îl privim cu o asemănătoare sentimentalitate).

Viteza, ca sursă inspiratoare, este solidară cu o viziune nco-barocă asupra înfăptuirilor de artă şi este direct implicată în impunerea artei cinetice (în care mişcarea devine un factor estetic comparabil cu forma, compoziţia, culoarea, linia, datorită asimilării sale mecanice, ceea ce duce la modificări spaţiale, la dinamism plastic, la succesiune). Se conturează, deci, o „estetică a vitezei", cu virtualităţi încă în curs de dezvăluire. Dezagregarea percepţiei clasice oieră posibilităţi nelimitate dinamicii formelor şi structurilor. Aceasta ne poate îndreptaţi — de exemplu — să vedem în supra- realism o formă modernă a barocului. Elogiul progresului — înţeles ca finalitate a tuturor acţiunilor umane menite să asigure perfecţionarea vieţii, o calitate sporită a acesteia — poate fi un liant pentru o „federaţie mondială" a artiştilor, inspirată şi de universalizarea limbajului artistic modern, de internaţionalismul mesajelor artistice adresate acelui „om uni- versal“ pe care epoca modernă îl coboară în real, dintr-un ideal renascentist. Or, la posibilele conexiuni culturale se cuvine să amintim şi virtualităţile plastice ale vitezei. Intuiţia impresioniştilor a dat vibraţie dinamică spaţiului pictural, ca sub puterea ascunsă, lăuntrică, a unei voinţe de expansiune. Or, accesul la viteză, în înţeles estetic, întăreşte însuşi mesajul umanist al artei prin relevarea identităţii de idealuri a oamenilor şi a legitimităţii aspiraţiilor lor profunde. Aceasta incumbă o sporită responsabilitate pentru însăşi înţelegerea estetică a vitezei, datoare să aneantizeze „turistul cultural", kitsch-ul deambulării şi să interiorizeze experienţa prin deopotrivă stimulare a senzaţiilor şi reveriilor. „Gloria mişcării" este o emblemă pe care epoca modernă o acceptă, tot aşa cum consideră „mişcarea" ca „una din artele frumoase" nou apărute (Claude Pichois), dinamismul fiind compatibil cu aplicarea unei concepţii ştiinţifice la oricare domeniu al cunoaşterii. Epoca vitalismului, care nu este departe de o „beţie cinetică", caută identitatea în frumuseţe a lumii prin relevarea splendorilor prilejuite de actul esenţial uman al deplasării .şi cunoaşterii, fapt care dezafectează orice reticenţă de provincialism, incompatibil cu mijloacele

moderne ale investigării. Mişcarea adaugă cunoaşterii o anume tandreţe, caracteristică omului de cultură şi gust. (Cum observa Eugen Simion, „misterul, imprevizibilul nu sînt atribute ale obiectului, ci ale aceluia care îl contemplă" — în „dialogul" *Fauni şi maşini,* din *întoarcerea autorului.* Or, se ştie ce mult contează în opera lui Marcel Proust — de exemplu — mobilitatea subiectului transferată asupra obiectelor. în referire la eliberarea de „provincialism", criticul observă circumspect că „dacă în viitor în literatura română vor circula mai multe maşini decît fauni sau unicorni nu e deloc sigur că ea s-a sincronizat şi a intrat, purtată de aceste vehicule mai rapide, în universalitate").

Arta este foarte sensibilă la schimbarea dimensiunilor, în ciuda relativităţii date, la prima impresie, de mişcare, cerinţelc estetice ale vitezei sînt recognoscibile în modificarea

percepției datorită noii relații timp—spațiu. Noile întrupări artistice caută ele însele să se întemeieze pe autenticitatea cîștigată datorită abundenței de senzații. „Realism magic?", se întreabă Claude Pichois, în *Viteză și viziune a lumii,* observînd această modificare a condițiilor vieții, și tot el dă răspunsul la influențarea concepției moderne despre artă de către viteză, cu o observație a lui Valery: „o operă de artă ar trebui totdeauna să ne învețe că noi nu văzusem ceea ce vedem

Evoluția culturii vizuale nu face, în esență, decît să releve scopul comun al eforturilor de creație, prin năzuința de sincronizare a mijloacelor de execuție. în noua psihologie a artei intră și posibilitatea de identificare cu intenționali- tățile abstracte. Elaborarea imaginii prin „dispariția" ei creează o sursă de sugestii plastice în măsură să edifice însăși amintita „dispariție" ca o nouă imagine, care intră contextual în prefacerile culturii moderne. Modalitățile sînt felurite. S-a observat, de exemplu, că pictura abstractă tinde tot mai mult să-și asume o funcție ornamentală, că omul modern este tot mai atras — ca un refuz și ca o compensație la avalanșa stereotipă a reclamei subintelectuale — de arabescurile „calambururilor vizuale", că se caută salvarea personalității de sub agresiunea informațiilor vizuale inseriate, dar și că armoniile distonante pot fi înțelese ca un omagiu subtextual adus libertății de interpretare artistică a lumii, în concordanță cu psihologia neconstrînsă a omului modern. „Noul realism" al artei *pop* încearcă o reciclare a sintaxei comerciale prin adiționarea programată a unei anumite fri- volități, ■ cu inflexiuni voit vulgare, în parafraze aluzive, licențioase. Tehnica *citatului* demitizează „modelul" și tinde să fixeze idei despre universul ambiant, care intră în interiorul realității estetice prin ceea ce fusese la început o diver- siune antiacademizantă — poezia materialității obiectelor. Comportîndu-se în spiritul *pressing-u|m* modern, realul și toată diversitatea lui cîștigă o îndreptățire estetică. *Citatul* are o vocație emblematică pentru sentimentul modern al diversității realului, chiar în situația că, prin orgoliul său de a fi omologat estetic, desparte imaginea alegorică de contextul în care ea exista. în acest cadru, viteza a redescoperit virtuțile fotografiei și i-a întors oglinda spre propria-i imagine, după ce inspirase aventura ritmicității mișcatoare prin cinematografie și televiziune. Observînd mobilul *energiei,* Stephane Lupasco preciza că elementul devine, în arta modernă, eveniment, Într-un univers de o extraordinară mobilitate, lipsit de un centru fix (invers imobilismului renascentist), despre care vrea să dea o idee hazardul petelor de culoare din pictura tașistă. Contaminîndu-se de la psihologia vitezei, *imaginea* cîștigă virtuți expansive: în fizică, cinematografie, sociologie, fotografie, genetică, arheologie, electronică, lingvistică etc., în sondarea cărora plasticienii caută noi îndreptățiri ale adevărurilor relevate prin artă. Datorită acestei practici a dinamismului, „artiștii demonstrează că înțeleg istoria civilizației vizuale ca pe un univers viu", pă- trunzînd adevărul că omului modern îi aparține aspirația „de a cuprinde *totul* și de a-și afla identitatea în această patetică, necontenită mișcare a formelor existenței și ale creației“ (Dan Grigorescu, *Aventura imaginii).*

în arta modernă, dinamica formei încearcă să fie o reprezentare a înseși entității noastre mișcătoare, pe baza integrării estetice a mișcării. Rotirea cîmpului vizual în funcție de mișcarea obiectului facilitează o lectură transfor- mabilă, întemeiată pe interacțiunea percepției cu imaginea. „Digresiunea" pe care se pare că o autorizează în artă mobilitatea modernă a existenței deschide cîmp practic nelimitat pentru experiențele in-formale, pe care le tentează cu soluțiile accesibile ale tehnicismului cotidian. Preeminența modernă a *materialului* insinuează, în estetică, acreditarea noului concept al „formei- materie“, față de cel clasic al „formei". Ca urmare, sculptura și-a asimilat, stimulînd tehnicile moderne de execuție, noi materiale — metale, ceramică, sticlă, materii sintetice etc. Prin acumulările timp-spațiu, materie- conținut în expresia unică a obiectelor moderne de arta, se poate ajunge la explicația estetică a observației lui Kandinsky privind propria-i concepție, în care înlocuia conceptul de *mișcare* cu acela de *tensiune.* Mișcarea a reevaluat tensiunea liniei

curbe (cea dreaptă exprimînd activitatea unei singure forțe) şi a apropiat, în acest fel, elementele de forma a artei de eiementele de formă a naturii, tot astlel cum cinetismul caută efecte plastice în stimularea dată de modelele dinamice. „Opțiunea zero“ a clasicismului față de materie este reversul puterii moderne de evocare dinamică prin real. Arta zilelor noastre este mult mai sensibilă la sugestia spațială, vădită în modelarea exercițiului artistic după configurația spațiului. Redarea flagrantă a mişcării vrea să trezească, totodată, conştiința estetică, făcîncl-o aptă pentru dobîndirea de noi concepte, cu acțiune iradiantă asupra însuşi exercițiului ar

tistic: intensitate, forţă, tensiune. Investigînd teoretic aceste sensuri, Cornel Ailincăi observa că „semnificaţiile energetice care se dezvoltă în aria artelor plastice" se reflectă şi în faptul că „critica de artă a adoptat definiţia de *fizică a structurilor plastice*Iată o „relaţie dinamică" cooperantă între discipline şi, apoi, între teoria şi obiectul disciplinei esteticii înseşi. Formula conceptualizează date ale experienţei tot astfel cum categoria estetică a *ritmului* poate face dintr-o aparentă discontinuitate însăşi reconstruirea mişcării. Mai există şi o „mişcare" în degajarea structurilor formale, în ideea de constructivism intensiv, dar de o arhitectonică inversă, orientată spre interiorul centrului de creaţie, aşa cum întîlnim — bunăoară — în poeziile lui Cezar Ivănescu sau Sorin Mărculescu, pentru a da doar aceste două exemple. „Poezia contemporană — notează autorul *Introducerii în gramatica limbajului vizual,* Cornel Ailincăi — a mers pînă la integrarea în interiorul propriei sale structuri a dimensiunii vizuale şi chiar a imaginii înseşi / ... / Se naşte astfel o poezie care ţine cont de *valoarea iccmică a comunicaţiei",* lărgind semantismul prin asimilarea dexterităţii tipografice configuraţiilor vizuale, sincronizînd percepţia cuvîntului şi a imaginii. Este vorba de integrarea timpului, a duratei, a ritmicităţii în mobilismul viziunii plastice. Emanciparea reprezentărilor eliberează conceptele statice şi încurajează expresiile dinamice, deschise, mişcarea fiind susceptibilă de a sta la baza virtualităţii volumelor expresive. Interesul pentru imaginea în mişcare, în general (ca în sculptura modernă), conferă virtuţi estetice experimentului vizualităţi în mişcare.

Creşterea influenţei vitezei asupra creaţiei îşi află suficiente argumente şi în literatura noastră. Al. Macedonski, în nuvela *Nicu Dereanu,* imaginează universalizarea mişcării pornind de la percepţia caleidoscopică dată de un tren fantomatic. Euforia vitezei înfrăgezeşte viziunea asupra peisajului. La Marin Preda, în *Intrusul,* există mărturia acestei sensibilizări proaspete prin viteză: „Roţiile trenului bat sub mine, mă uit pe fereastră, mi-am găsit un compartiment singur şi mă bucur că aceste plăceri simple mi-au rămas întregi, cum ar fi călătoritul cu uitatul pe geam, cu îneîntarea că pămîntul fuge în urmă, şi copacii şi stîlpii vin unul după altul în timp ce întreg peisajul defilează în fund mai încet, dar destul de repede ca să-i vezi şi pe el mişeîndu-se, schim- bîndu-şi mereu înfăţişarea". La D. R. Popescu, în *Vînătoarea*

regală, accidentul survenit în timpul Unei călătorii cu maşina declanşează întîmplări stranii, datorită cărora fantasticul intră masiv în real.

Viteza inspiră semnificaţii estetice tonifiante, pe care o artă a mişcării, a cinetismului expansiv, înviorată de cuceririle vieţii moderne, vine să le adauge o aură de nouă mitologie.

OBSERVAŢII ÎN JURUL „ENERGIEI CREATOARE[1']

Accentuarea dinamicii formelor — o caracteristică a artei moderne —• a resuscitat interesul pentru elucidarea conceptului de „energie creatoare[11], atît din perspectiva psihologiei artistului, cît şi din cea a acţionării mecanice asupra unor forme mobile. Evantaiul dinamismului artistic modern este extrem de larg şi inventiv, cu manifestări particulare în sfera producerii şi receptării, dar ajungînd şi la „ciudăţeniile[ll]artei cinetice, cu sensibilitate specială la interferenţa timp- spaţiu, marcînd estetic însăşi mobilitatea vieţii.

Conceptul. este abordat din perspectiva amintită, a psihologiei creatoare, în secţiunea de estetică a amplei cercetări întreprinse de Stephane Lupasco despre *Logica dinamică a contradictoriului.* Dar, mai întîi, să ne reamintim că acest concept a fost introdus, în estetica românească, de către Titu Maiorescu, în 1887 (din inspiraţie schopenhaueriană), vorbind despre o „energie [11] a ideii plăsmuitoare, aceasta din urmă fiind o formă superlativă, evoluată, nobilă a ideilor obişnuite. Evoluţia conceptului a fost marcată, într-o parte, de o accepţie reducţionistă, care îl limita doar la circuitele vitale, iar în altă parte, de un înţeles cuprinzător, care îl extindea la o semnificaţie ontologică privind fiinţarea (recent, folosind referinţe polarizate ale conceptului, Dan C. Mihăi- lescu, în *Perspective eminesciene,* determina imagismul poetului între „suma de energii care sanctifică freamătul carnal şi care elasticizează tensiunile glaciale ale spiritului[11]).

Investigarea sensibilităţii interioare tensionate, deci purtătoare de energie creatoare, conduce demersul analitic spre o hermeneutică a vizionarului. Ca formă specifică a psihismului, imaginaţia creatoare fructifică acea energie latentă rezultată din opoziţia de structură pe care o face la materia fizică şi, în direcţie contrară faţă de aceasta, tinde spre o nouă omogenitate, incompatibilă cu uniformitatea, dornică
— în schimb — să atingă pragul diversificării semnificative. Posibilitatea acestei diferenţieri se află în însuşi principiul identităţii cu sine a creaţiei, tot aşa cum ■— de exemplu — un ansamblu arhitectonic reciclează estetic materiile imobilismului fizic. „Astfel — observă Stephane Lupasco ■—, materia vie, ca şi materia minerală, bioticul, ca şi fizicul, prin înfruntarea şi colaborarea lor antagonistă, prezente în natură, generează economia şi logica energiei. Ele creează fără încetare, pentru că se află într-o perpetuă devenire". Propunînd noi universuri, în care totul este posibil fiindcă „nu este adevărat", adevărată fiind numai perpetua posibilitate, velei- tarismul (aşa cum opera literară se cuprinde, toată, în universul psihic al omului), arta adiţionează libertatea la forţa latentă a creaţiei. Răsturnarea ordinii lumii este mai evidentă la lucrările plastice, la care tumultul interior cîştigă coloratură prin puterea „deranjării", pictura abstractă fiind complet degajată de obişnuinţele percepţiei, fiind supusă doar impulsului configurativ lăuntric (acelaşi autor remarca: „opera plastică nu va putea evita sucombarea paradoxală prin sta- tism, conservatism, identitate a scenei şi a fiinţelor care o populează: aici trebuie inclusă o mişcare psihică viguroasă, dificilă şi impalpabilă, prin intermediul liniilor şi culorilor, împrumutate percepţiei, pentru a nu rămîne fixată într-un fel de pietrificare fantomatică").

Forţa lăuntrică modelatoare devine „imaginativă" prin exteriorizare, esenţa ei este de natura unei prefigurări ideatice a operei, de natura conceptului, a intenţionalităţii (esenţa esteticii — observa Tudor Vianu — constă în intenţia ca

atare de comportament estetic); sau, în remarca lui Lupasco: „presiunea cea mai generală şi mai determinantă exercitată de psihsim asupra fiinţei umane se află în idee, în forţa creatoare a conceptului", fapt care extinde *de principiu* procesul de eterogenitate (originalitate) în dauna celui de identitate (serialitate). „Exteriorizîndu-se", energia creatoare participă, în fapt, la un proces cu dublă acţiune: de „consumare" prin execuţie, prin transformarea energiei în materie artistică, dar şi de reîncărcare creatoare, datorită tocmai naturii estetice a travaliului, natură intens recurentă. De aceea, energia creatoare nu se consumă cu o lucrare, tot aşa cum o operă terminată nu înseamnă decît începutul alteia, într-un proces ce tinde spre perfecţiunea ideală.

Este condiţionată experienţa estetică de contemplare, de sustragerea de la acţiune? Lupasco trece definitiv în tabăra energetismului: sustragerea de la acţiune este sinonimă cu oprirea dezvoltării, însăşi contemplarea înseamnă pătrundere în devenirea creaţiei (concomitenţă a virtualităţii şi actualizării). în artă, subiectul şi obiectul tind să se contopească în fluxul comun al unui ideal către libertate.

Experienţa estetică este esenţialmente diferită în trăirea fiecăruia. De aici decurge neînţelegerea asupra imposibilităţii de unanimitate în rostirea valorică, situaţie care se naşte din juxtapunerea entităţilor create prin trăirile individuale („orice semn, exceptînd invariantele, primeşte un conţinut semantic care variază în funcţie de persoană" — notează Jacques Claret, în *Ideea şi forma).* Mulţimea ipostazelor rezultate din receptare dovedeşte vitalitatea formei artistice, polivalenţa sensului conţinut, vitalitate întreţinută de aparenta „imper-sonalizare“ a discursului, ca în cazul vorbirii autorului la persoana a doua (exemplu „clasic" la noi: Mircea Ivănescu; Claret dă şi exemplul lui Jules Supervielle din care redăm: *Şi să fi ajuns la suflet / Cu mici lovituri de vîslă j / Şi să fi simţit virsta / Căţărîndu-se pe corpid gol / / Şi să ai toate aceste cuvinte / care* se *mişcă în cap j Să le alegi pe cele mai puţin frumoase / Pentru a le înveseli puţin, / Să fi simţit viaţa / Grăbită şi prost iubită j Să o fi închis j în această poezie).* Se creează, astfel, o încărcătură de energie care potenţează sensul şi forţa comunicării artistice. Este un proces similar celui observat de Paul Claudel (în *Memoires improvisees)* referitor la puterea de transmitere a cuvintelor: „Cuvîntul este o specie de condensat al energiei intrinseci a sentimentului; cuvîntul conservă sentimentul. Din acest punct de vedere, cuvîntul este un element creator, el este un sentiment portativ, care traduce în exterior energia creatoare a autorului său".

Un fel special al potenţării mesajului artistic prin „regizarea" formei, prin introducerea unor „inconveniente" ale înţelegerii, este *enjambement-\A,* denumire prin care se înţelege continuarea ideii dincolo de limita formală a versului. Cum observa N. Iorga, *„enjambementul* leagă versurile între ele, le face melodioase, pline de vioiciune şi de energie". Un exemplu din *Poesii nouă* de Mircea Ivănescu: *trei balade mişcate, care, în salturile lor, s-ar cere proptite în / cîte o cîrjă, fiecare în parte — videlicet mai jos.* Procedeul, larg folosit de romantici, a căpătat o deosebită forţă sub pana lui Rilke: *Maria [tu plîngi — ştiu bine, voi păstra veşnic aripa strmsă, / ce ca un alb chiparos j la spate îi stă* ş.a.,

sau, la Romsard, unde se suprapune reluării ideii, în versul următor, printr-un „complement intern", întăritor al efectului: *Pastor ce turma-ți duci prin preajmă, fluierînd [din fluierul de pai, tu, doina ta cîntind.* Efectul de şoc, de forță izbitoare asupra receptorului se datorește — după cum observă Oswald Ducrot și Tzvetan Todorov, în *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage* — „noncoincidenței între pauza metrică și pauza verbală (gramaticală sau semantică)", fapt care — trebuie adăugat — înlesnește o *lectură semantică,* o dată cu demoliția ideii metrice de vers.

O formă „estetizantă" a acumulării de energie este cea a transformării efortului în artă, efect asemănător celui de asimilare a nemărginirii spațiului în filosofie (zborul Luceafărului spre Creator). în *Noaptea inocenților* de Sorin Titel, povestirea *Ea vrea* să *urce scările* este construită pe simbolul efortului de creație: naratorul o ia în brațe pe „ea" şi, urcînd scările, își dă seama că poartă de fapt greutatea statuii *Venerei din Milo;* observînd această transformare calitativă a efortului, Ion Negoițescu ajunge la concluzia că „aspirația (urcatul scărilor) se dovedește a fi o realizare artistică, transcendentul profan, esteticul". De fapt, totul se petrece în subconștient și are semnificația aspirației spre puritate, rezultînd dintr-o viziune unitară, deci autentică.

După cum ușor se poate deduce, problema estetică a energiei creatoare rămîne deschisă, mai ales în contextul mentalităților artistice moderne, pe măsura varietății formale a noilor întrupări, ceea ce tentează continuu reevaluarea de principiu a atitudinii față de concepte.

TEHNICA PORTRETULUI MEMORIALISTIC

Memoriile loviiiesciene trebuie citite în prelungirea criticii sale, ca o formă specială a acesteia, particularizată la un registru direct al impresiilor, prin debordarea unei truculențe inspirate. Ceea ce în critica propriu-zisă se realiza cu mijloacele epitetului analitic și ale decelării sentimentului de valoare, aici se înfăptuiește prin caracterizarea persoanelor *în situație,* creîndu-sc un subtil canal de transmisie între impresia operei, refulată strategic, și modul prezentării autorului. Ambele intersectîndu-se în optica analistului, judecata definitivă nu se întemeiază pe doi factori devergenți — om și operă — , ci prin asimilarea lor în formulări unificatoare. Ss pare că sensibilitatea criticului la *impresii* a ficilitat dezvoltarea criticii sale și sub formă portretistica. Tot astfel ne explicăm și marea invenție de care dă dovadă în realizareaportretelor de scriitori, resursele caracterizante pe care și le pune în valoare cu o bucurie topită în actul scrierii. La baza *Memoriilor* stă un act de jubilație în fața vieții, fiindcă vitalitatea filmică a portretelor vii nu poate izvorî dintr-o facondă posacă. Această jubilație inițială, care se insinuează în concentrarea și îngroșarea liniilor, trece prin baia de spiritualitatea observației celui deprins să pună totul sub lupă. Acum intuiția suculentă se așază în tiparele definirii caracterologice, rezultînd portrete vii și exacte, prin tehnica palimpsestului: sub transparența detaliilor se ascunde necesitatea definirilor concluzive, sub tușa în relief stă desenul hotărît, sub culoare, conturul. *Memoriile* însuflețesc galeria scriitoricească din *Critice,* dau sensul vieții acolo unde era căutat numai sensul operei. Lucrare de maturitate, *Memo- riilc* arată că Lovinescu, junimist în fond, a fost deschis noilor orientări din critică și nu și-a reprimat propensiunea spre narație. „Deschiderile" memorialisticii sale urmează o direcție diametral opusă introspecției egolatre din jurnalul maiorescian (ceea ce nu înseamnă, desigur, minimalizarea importanței acestuia), pe un fond de altruism circumspect.

Memoriile lovinesciene dau o imagine pregnantă despre o întreagă epocă de literatură, cuprinsă între începutul secolului și cel de-al doilea război mondial, epocă pe care a trăit-o autorul și căreia, într-un fel, i-a fost

mentor. Acum, Maiorescu era retras în prestigiul unei epoci încheiate, mişcarea artistică se înnoia spectaculos, presa se „occidentali- zase“ prin dezinvoltură şi diversificare, dialogul cu alte culturi se înfiripase, fundalul social înregistra simptome ale înnoirii, artele evoluau printr-o emulație contaminantă. Aşa se explică de ce Lovinescu priveşte cu ironie dogmatismul dragomirescian (cu rostul lui, desigur, în etapa de întemeiere a spiritului critic în cultura românească), de ce observă malițios insuficiențele specificului național aşa cum acesta fusese teoretizat în cercul *Vieții româneşti,* de ce este atent la evoluția (sau involuția) politică a scriitorilor, de ce remarcă aportul generațiilor la îmbogățirea literaturii (spre sfîrşitul vieții, el va aşeza mişcarea de ideologie artistică şi literară a „Cercului literar" de Ia Sibiu în descendența generațiilor post-maioresciene). *Memoriile* constituie o împlinire a *Criticelor,* sub forma unei suite secvenționale de alură cinematografică, unică în felul ei în cultura noastră. „Figurinele" critice au trecut, astfel, într-o „figurație" de protagonişti. Portretul moral pe care îl realizează este o ridicare în relief a portretului critic, făcîndu-1 astfel transparent pentru notorietatea reală pe care a avut-o în timpul pe care I-a trăit, în jurul unor impresii tutelare, se aleg detaliile caracteristice si pasta potrivită pentru a le pune cît mai bine în valoare. Se cîştigă astfel o vioiciune stînd sub semnul imagismului alert. Kste de amintit observația lui Tudor Vianu din *Arta prozatorilor români,* conform căreia „modelul acestei producții este portretul clasic, construit pe o axă unică, o însuşire pozitivă sau negativă, prezentată cu un relief voit exagerat, pe firul căreia se prind diferite împrejurări din viața modelelor, povestite cu vervă anecdotică şi menite să confirme intuiția centrală a caracterului zugrăvit".

E. Lovinescu şi-a propus programatic „de a fixa memorialistic fizionomia vieții literare", conştient de drumul ane-

voios pe care-l avea de trasat prin „materia sîngerîndă a actualităţii", în care se întîlnesc sensibilităţi şi susceptibilităţi. Autorul îşi asumă riscul de a nu acţiona în „dubla postumitate a autorului şi a oamenilor zugrăviţi", ceea ce îi impune un procedeu compensator: „unitatea tonului şi unicitatea punctului de vedere". Anecdotica este necesară pentru portretistică, dar dacă „pe scara valorilor cosmice e fără semnificaţie", atunci se cere ca memorialistica să stea sub semnul demnităţii artistice şi al valorii psihologice. Obligaţia „de a opera în contemporaneitatea imediată" se atenuează, în riscurile pe care le implică, printr-o formă specială a „abstractizării": aceea de a prelungi în generalitate cazurile portretisticii morale. Factorul de iniţiere a portretisticii este congener originii aplicaţiei critice. De aceea, Fl. Lovinescu se va portretiza şi pe sine, radiografiindu-şi propriul demers critic, el însuşi participînd la popularea galeriei din *Memorii.* Se destăinuie, prin urmare, în devenirea sa ca autor portretist, o varietate mai directă a criticii: „Fondului instabil cu exces, i s-a adăugat, apoi, o formă dialogică de pură esenţă faguetiană, cu interlocutori imaginari, cu digresiuni anecdotice, cu demonstraţii zădărnicite la urmă prin acceptarea şi a ipotezei contrare, într-un cuvînt, printr-o serie de procedee stilistice menite să stimuleze impresia vieţii". Decizia naţională a criticului este antrenată pe drumul intuiţiei de artă, printr-o disociaţie procedurală ce valorizează impulsul spre creaţie: „în faptul semnalării existenţei unei treceri de la noţional la estetic se indică esenţialul experienţei mele artistice, întemeiată nu numai pe clasica disociaţie a formei de fond, ci şi a distincţiei în cuprinsul fondului a elementului strict noţional de speculaţie — semnul cel mai autentic al artei". Critica sa, din sondarea acestui mecanism intim, se deschide necesar spre formele comunicării (critica este „posibilă numai în condiţiuni de exercitare a unei acţiuni asupra publicului"), una dintre acestea fiind cea din *Memorii* (de formaţie junimistă, memorialistul îşi stabileşte diagnoza spirituală — superioritatea estetică dezinteresată: „Elementul tehnic al acestei portretistici e, apoi, o anumită ironie ce se defineşte prin acceptarea principială a tuturor situaţiilor date şi se satisface printr-o virulenţă fără finalitate şi printr-o superioritate pur estetică şi dezinteresată").

Tehnica lovinesciană a portretului excelează prin diversitatea mijloacelor şi prin felurimea împrejurărilor la care astfel se ajunge. De la schiţa lapidară se trece la forme desfăşurate în largi cadenţe de evocare, de la epitet la comparaţie dezvoltată, printr-o serie de tonalităţi afective, care merg de la tandreţe la sagacitate.

Impresia despre Sadoveanu este fixată, de la început, la modul definitiv şi global, cu o decizie pe măsura personalităţii impunătoare evocate: „Ceea ce izbeşte la acest om de retorică pasională şi evocatoare e blocul de tăcere ce-l configurează, ermetică, definitivă, elementară, în jurul căreia larma vieţii se zdruncină în pulbere; tăcere plină de conştiinţă de sine şi de rezervă faţă de oamenii zilei, egal de izbitoare cu impostorii, ca şi cu prietenii". Alteori, se procedează la evaluarea prin contrast, cu viză ironică evidentă la cel adus în opoziţie, ca în cazul Maiorescu—Iorga: „Unul era un arhitect solid, celălalt un

poet romantic care, nepu- tîndu-şi stăpîni amănuntele, le lasă să crească năvalnic şi parazitar peste schela şubredei sale construcţii ideologice". Manevrarea tehnicii contrastive duce la validarea diferenţelor prin analogie caracterizantă, aşa cum procedează la înfăţişarea prietenului său Tudor Cercel: „Bine legat, poate prea scrobit pentru originea lui rurală, cu ochi albaştri, cu un moţ de păr rebel în creştet, cu o cărare şi mai rebelă dar laborios menţinută, cărturar şi mai ales bun latinist, dar sfios, sălbatic chiar, inegal în raporturi, prepuielnic sau prea încrezător, entuziast sau abătut, repezit la vorbă, deşi încîl- cit într-o expresie îngreuiată de o uşoară dungă de salivă la colţul gurii". Dexteritatea alternanţelor izvorăşte din vioiciunea observaţiei şi imprimă forţă detaliilor. Chendi era „inteligent, dar poate mai mult vioi", harnic, dar „ dc o hărnicie risipită însă în lucruri mici“, citit, dar „îi lipsea cu totul fundamentul umanistic şi cultura latină", cu talent literar, dar n-a ajus „totuşi pînă la artă" etc.

Alt procedeu de ipostaziere, larg folosit de Lovinescu, este cel al acumulării în crescendo, într-o succesiune progresivă a epitetelor caracterizante, într-o suită a acumulărilor uneori drastice, alteori doar decorativă. Seria epitetică tinde la epuizarea datelor definitorii pentru personalitatea în cauză şi exprimă o voinţă de definitivare. Iorga dispunea de felurite mijloace: „putere de caracterizare, cuvînt colorat, talentul repetiţiei sub forme variate, fuga de abstracţie şi arta expresiei vii şi figurate". Seriile epitetice se ordonează într-o strategie de asalt. Victor Eftimiu avea multe „calităţi şi slăbiciuni umane şi, deci, cu atît mai simpatice", era „condus de îndemnul inexorabil de a plăcea şi de a face plăcere, de o cordialitate amabilă, generos, cordial, egal, rezistent la orice vertigiu al succesului, mlădios şi tranzacţional". Acumularea prin succesiune duce şi la adoptarea, în portretistică, a procedeului „grefei metaforice" pe care Vianu o observase la Tudor Arghezi; aici grefa vine ca o complinire a portretului, într-o stare ulterioară definirii propriu-zise, dar din reverberaţia aceloraşi impulsuri iniţiale. După ce trasează portretul lui Goga, în manbra abruptă de-acum cunoscută („scurt, bine legat, blond, cu mărgelele albastre ale ochilor mobile. . ." etc.), urmează „grefa“ definitivantă: „Ceea ce impresiona de la prima vedere în poet, ca notă esenţială, era siguranţa de sine, siguranţa în mişcare, prin care cu trupul său scund şi limitat tăia văzduhul ilimitat şi cu gestul său precis şi categoric vîslea pe imensităţile perfide ce ne înconjoară; pasul său nu şovăia; în globurile ochilor nu pîlpîia luminiţa nostalgiei şi a mirajelor înşelătoare, ci reflexul rotund şi precis al unei flăcări egale". Prin „grefa carac- terizantă", poetul apare circumstanţializat, iar detaliul este omologat în virtutea unor situaţii caracteristice. Portretul lui Şt. O. Iosif este dus, cu tandreţe, în echivalări partizane („era însăşi expresia vieţii vegetative, lipsită de reacţiuni în faţa oricărei nedreptăţi şi a oricărei situaţii, părînd că nu trăieşte, ci doarme somnul lung al castelelor fermecate de vlăjitorii basmelor") şi printr-o grefă afectuos-antinomică („Mersul lui nu era mers, ci plutire; vorba lui nu era vorbă, ci şoaptă"). De aici este doar un pas pînă la portretul pictural, tras în

pastel, cu elemente de tablou baroc, în care intră şi detalii ale naturismului campestru, de felul: „La intrarea Soranei Ţopa, zidul se dă la o parte pentru a face drum unui car de paie, deasupra căruia plesneşte biciul ciobanului grigorescian, se prăbuşeşte un coş de piersice pufoase şi în loc de a-şi încîici aurul amurgului în copacii Cişmigiului apropiat, soarele preferă covoarele, tablourile şi cărţile biroului meu. Fuior de aur în fuziune, ea e numai lumină, păr blond, ochi albaştri, chip rotund de prosperităţi campestre".

în altă direcţie, portretul se realizează prin dezafectarea ironică a unor solemnităţi conjecturale. La Bucureşti, scriitorii ardeleni „constituiau o specie de boemă colectivă, cu chefuri de mare presiune, cu discursuri patriotice şi lăutari mai mult sau mai puţin naţionali". Mergînd mai departe pe această direcţie, se ajunge la portretul-bestiar, de catalogare a „speciei". I. Dragoslav îi pare a fi o „mică gînganie scăpată parcă dintr-un borcan de spirt, cu pielea tăbăcită, cu ochii de un al

bastru spălăcit, din care unul pătat cu un strop gălbui, sub streașina unei clăi de mătase de păpușoi, macabeu scuturat de mișcări convulsive, de rîsete cavernoase și umanizate doar printr-o familiaritate excesivă". S. Mehedinți este „dervișul flagelant al ticăloșiei vremilor de azi, colecționarul pasionat al tuturor vorbelor de ocară ce ne-au fost aruncate de publiciștii celor două continente, transfigurat în așteptarea unor zile mai bune". Galaction avea „aceeași expansiune sacerdotală, același fel de a vorbi encomiastic, anulat doar de o uniformitate fără nuanțe, aceleași brațe deschise de frate și de creștin, suspecte unei naturi reci și reflexive, aceeași onctuozitate plină de o grasă șiretenie popească" („aceeași" poate fi o identitate în interiorul portretului, dar și o trimitere la „specie").

Altă modalitate de ipostaziere în *Memorii* este dată de prefigurarea persoanei prin apele transparente ale operei. Un exemplu este cazul lui Al. Stamatiad, la care emersiunea portretului se înfăptuiește în prelungirea naturii operei: *„Trîmbițe* precizează atitudinea antisimbolistă a unei poezii retorice, zgomotoase și ostentative ca și autorul ei, în care amorul e privit ca o pugilistică, o poezie fără nuanțe, fără sugestie, fanfară asurzitoare de buletine eroticc". Dereglările în ordine existențială sînt comanditate, pentru memorialist, de neîmplinirile în ordine artistică (portretistica morală este justificată, de Lovinescu, prin ambivalența creatorului: „Individualiști prin însuși talentul și profesia noastră, avem încă mirajul ierarhiilor sociale; ignorîndu-ne forța interioară, ne închinăm înaintea puterii exterioare și, suferind ascendentul prejudecăților, ne lăsăm dominați de contingențe").

Tehnica portretului în *Memorii* cuprinde și registrul for- mulărilor-limită, definitive în concizie și intenție, printr-un efort de concentrare cu viză. Iorga — un „obiectiv" pentru care nu-și cruță săgețile — este un „suflet transfuzibil", suferă de „gigantomanie intelectuală" și de „pitiatism mesianic". Maiorescu ilustrează „epicureismul intelectual", N. Za- haria este un „cunoscut publicist de nimicuri literare", V. Ef- timiu suferă de „lipsă de accent", M. Dragomirescu emană „ilaritate simpatică și cordialitate echivocă", Al. T. Stamatiad împrăștie în jur o adevărată „teroare literară", Ion Barbu îi apare ca un „baron feudal al amorului impetuos", critica lui Chendi este „zgomot de cuvinte și ceartă de persoane" ș.a.m.d. Formula liminară capătă, uneori, consistența portretului alcătuit din afirmații absolute (amintind, în exemplul pe care îl dăm, de cel făcut de Maiorescu lui Eminescu): „Un poet, un remarcabil poet, un strict poet, vibrînd de indignare și de entuziasm, cititor și comentator de poezie, cu o memorie solid mobilată de lecturi poetice, de versuri englezești sau de scîrțîituri de ale lui Anton Pann, și deși eseist cu o proză bătută în copcile de aur ale unor imagini somptuoase, cu desăvîrșire indiferent și incompetent în proză, afară doar de proza fantastică, poetică sau pitorească a lui Edgar Poe, Villiers de l'Isle Adam sau Matei Caragiale, un temperament în continuă fierbere și agitație, paradoxal și suficient de «poseur», capabil de idei generale și cu ușurința de a le exprima în chip abstract, cu posibilități de a luneca în speculație matematică, pe care știe să o facă tangibilă și profanilor, pitoresc și accidentat". Este vorba — mai trebuie să o spunem? •— de Ion Barbu.

Tehnica portretului în *Memoriile* lovinesciene constituie un excelent

instrument al criticii aplicate.

ARTISTUL ÎN CORESPONDENȚĂ

Dezvăluirea artistului prin corespondență salvează critica şi investigația biografică de la supoziții şi, mai ales, indiscreții. Cum semnatarul adoptă stilul adresării directe, actul confesiv se presupune a fi total şi irevocabil. De aici, precauția documentariştilor în a da la lumină şi corespondența mai puțin ortodoxă, ca şi acea oarecare derută a cititorului, obişnuit cu formulele unei morale impersonale. Ne amintim, în acest sens, discuțiile iscate de publicarea corespondenței dintre G. Călinescu şi Al. Rosetti, în 1977, în care s-au sensibilizat mai ales conformismele puritane. Nu considerăm (cum nu o face nici Livius Ciocârlie, autorul cercetării *Mari corespondențe)* că s-a făcut o impietate şi o injustiție *post mortem* (ca în cazul unei cărți de detractare la adresa lui Călinescu, la care ne-am referit la timpul potrivit), neexistînd nici o intenție de defăimare, iar corespondența aducînd lumini în conjunctură. De fapt, epistolariul unui creator aruncă lumini spre artist prin personalitatea acestuia omenească, în fascicule cu traiectorii adesea curioase, iar permeabilitatea experienței de artă prin experiența de viață ne face să o luăm cu o anume relativitate pe cea din urmă. Este vorba,

desigur, despre creatori, făuritori de spiritualitate şi cultură, de mari spirite mai ales, cînd întreaga personalitate este distinctă şi autoritară, iar alcătuirea ei, aşa cum se dezvăluie, acţionează pe o gamă mai largă de justificări lăuntrice, orice extrapolare rigidă putînd fi, în sine, o mică sau mai mare eroare.

Tentaţia, la început, în cele din urmă încrederea în deschiderea explicaţiilor, pe care o oferă corespondenţa, a stat la baza investigaţiei lui Livius Ciocârlie. Autorul se instalează cu neascunsă plăcere pe acest teren şi participă la un act de superioară înţelegere cînd tratează corespondenţa în cauză ca o formă de expresivitate, cu certe virtuţi literare, iar aplicarea responsabilă la ea un mijloc de interpretare, asi- milînd-o posibilităţilor moderne ale criticii. „Adresa“ cores- pondenţei este, în această lectură, o *adresă* la operă prin potenţialul autoreferenţial al scrisorilor. Criticul dă dovadă de mult tact intelectual în special prin discernămîntul cu care operează, dar nu mai puţin şi prin evitarea supradimensionărilor axiologice la texte ce stau, în genere, sub semnul unui impuls circumstanţial. Chiar ştie insinua un umor fin şi bine găsit, cu care evită morga acribiei şi depăşeşte unele impasuri în referirile *ad personam.* Şi din acest motiv cartea sa se citeşte cu plăcere, cu o uşoară destindere, atît cît să nu frizeze superficialitatea; atenţia este reţinută şi de rezumarea unor spaţii de viaţă în cîteva nuclee narative, ca şi de schiţarea cîtorva portrete de artişti, în maniera asamblării concluziilor care se impun.

Premisa deci, ca şi concluzia, este compatibilitatea corespondenţei cu arta, cu expresivitatea, cu literatura în special, atunci cînd ea îşi depăşeşte funcţia simplă de intermediar, dar şi pe cea mai complicată a calofiliei în gen epistolar. Plasarea scrisorii dincolo de scopul informaţional iniţial relevă virtuţi literare o dată ce cititorul o citeşte cu altă detaşare decît adresantul, sau, cum remarcă „cititorul" lor specializat, „ne apare ca posibil fragment de roman. Aproape fără să vrem, vom concentra asupra ei un efort ezitant de imaginare a unui univers" (imaginarea, deşi încă nesigură, a scrisorii într-un alt context). Corespondenţa cu viaţa este de esenţă romanescă, şi de aceea epistolariul desfăşurat este asimilabil unei forme speciale de „roman" (v. corespondenţa I. Negoi- ţescu — Radu Stanca). Apoi, depăşirea documentaristicii solicită efortul „modern" al lecturii active. Caracterul deosebitor faţă de jurnalul intim — o altă formă a *literaturii de frontieră* — „presupune strategia adresării, adică o regie, un joc de accente, nuanţe, subînţelesuri, treceri sub tăcere, întreg dichisul literar", ceea ce, cum bine se observă, este în măsură să stîrnească „un dezinteres pasionat". Mergînd pe firul validării literare a corespondenţei, Livius Ciocârlie întrevede un rol terapeutic: „mişcarea repetată dintre viaţă şi text", specifică scrisorilor, va contribui „la salutara ieşire a literaturii din solipsism". Să aibă (doar) corespondenţa, oare, o asemenea presiune încît să schimbe busola literaturii? S-ar putea să fie şi aşa, dar, desigur, cu participare proporţională rezonabilă, alături de alţi factori, asupra cărora ne-am oprit, pe parcursul cărţii, atunci cînd ne refeream la schimbările suferite de ansamblul artei moderne, al spiritualităţii actuale.

Nu numai asimilarea programatică a corespondenţei la artă incită apetitul

teoretizant, ci şi multele coincidenţe care se ivesc pe parcurs, ca o ridicare la putere a informaţiei prime. Comentarea corespondenţei lui Balzac duce la reflecţie personală privind destinul marilor artişti, al cărui gen proxim nu este suferinţa, ci substanţa aleasă a creaţiei — bucuria: „Ori- cît de mult s-ar fi frămîntat, oricît de mult s-ar fi chinuit, măsura bucuriei va fi fost întotdeauna mai mare în viaţa unui artist, căci bucuria este însăşi substanţa creaţiei. De aceea, adevărata suferinţă, cea cutremurătoare, cea de nesuportat, este suferinţa omului sensibil, însă lipsit de însuşirea, ori mijloacele, de a se exprima". Deci, ilustrare a tezei eliberării catartice prin artă. Departe, de aici, de a impieta, o dată ce familiaritatea cu artiştii — şi corespondenţa o facilitează — sporeşte misterul, „te aduce în preajma unui miracol" („Cunoscînd corespondenţa lui, miracolul *Comediei umane* nu scade, ea nu devine mai banală decît drama shake- speriană, despre al cărei autor nu ştim nimic"). Dealtfel, însuşi Balzac vine să sprijine ideea, cu afirmaţia că „e nevoie de o structură sufletească specială ca să înţelegi viaţa noastră, a scriitorilor".

Fiindcă pe Flaubert îl interesează în mod deosebit articulaţiile operei, realizarea artistică în sine, poate — prin extensie — fi aşezat printre precursorii „noii critici", romanele sale preced experienţa modernă a „noului roman". Dorinţa scriitorului francez de a-şi căuta identitatea inspiră observaţia că „artiştii mari sînt mai puţin tipici decît primul venit, deoarece în ei nu există un ecran opac între conştiinţa de sine

şi zona indetermmării. Ei trăiesc şi creează cu toate resursele lor", deoarece arta presupune intimitatea creatorului cu obiectul elaborării sale (în concluzie, aforistic: artă mare de la distanţă nu face nimeni!). Frica de viaţă nu poate da anvergură superlativă operei, la nivelul înţelesului acesteia de a rezuma umanitatea, ci se trădează şi se revarsă într-un scris artificializat („literatură de cabaret, mîzgălită la lumina lămpii"). De aceasta se poate lega, ducînd judecata la alt nivel, supoziţia literaturii, porniad de la Proust: „Dacă nu cumva a fi mare scriitor înseamnă, într-o privinţă, a avea răbdarea patetică să insişti asupra unor lucruri pe care alţii nu le bagă în seamă ori li se par obişnuite, pînă cînd nebuna lor acumulare devine evidenţă şi stil". Formularea ne aminteşte ideea lui Constantin Noica după care impunerea este rodul tenacităţii.

în comentariile consacrate corespondenţei cîtorva scriitori români, aprecierile sînt mai legate de textul luat în observare, omul apare mai pregnant în procesul confesiunii lui, politeţea teoretizărilor nu mai impune parafraza detaşării. Ele stau mai mult sub semnul familiarităţii cu efortul comun de construcţie în cultură. Rezonanţele posibile rezultă din trimiterea la numeroasele legături lămuritoare pe care corespondenţa le stabileşte între omul-artist şi opera artistului, alcătuind, în fiecare caz în parte, fragmente semnificative dintr-un amplu, universal „roman epistolar".

Studierea corespondenţei creatorilor este, în felul ei original, o declaraţie de iubire, expresie a stării de tandreţe faţă de virtuozii plăsmuirilor reprezentative. Această „plăcere care creşte din iubire" implică moralitatea portretelor cuprinzătoare, de intenţie definitivă, care pot lămuri mult. Deci, nu despre oameni este vorba într-o viziune valorică asupra corespondenţei, ci — în fapt — despre operele acestora. Sîrguin- ciosul şi afectuosul interpret al corespondenţei cu nume ilustre, Livius Ciocârlie, ne oferă, pe această idee, concluzia: „Nu despre Balzac, Proust sau Maiorescu a fost vorba aici, ci despre personajele lor numite Balzac, Proust şi Maiorescu, aşa cum se alcătuiesc ele în scrisori". Materialul este cu atît mai fascinant cu cît, aşa cum mai mulţi au spus-o, marii artişti, aceşti oameni profunzi şi tulburători, rămîn toată viaţa nişte copii.

Şi-atunci, cum să nu-i iubeşti?

UN MODEL EPISTEMOLOGIC

Reprezentant al şcolii timişorene de psihiatrie (este coautor, alături de profesorul Eduard Pamfil, al mai multor lucrări de specialitate, pe teme de psihopatologie sau de filosofie a persoanei), dar practicînd o psihiatrie „filosofică", de anvergură culturală, Simion Doru Ogodescu realizează, prin *Persoană şi lume,* nu o simplă continuare a mai vechilor preocupări, ci un proiect personal ambiţios: acela de a demonstra organizarea triadică a felului contemporan de a gîndi, deci de a propune un model gnoseologic — aplicabil şi la estetică — concordant. Spre această convingere îl conduc mai multe observaţii privind ritmul autentic al vieţii moderne în diferite sectoare, observaţii pe care le raportează mereu la ^principiile şi modelele dinamice ale cunoaşterii. Sensul de baza al încercării este de natura unui efort teoretic principal: de a reda conştiinţei moderne sensul întregului, prin

punerea de acord a volumului excesiv de informații cu modalitatea de bază a cunoașterii realității.

Explorarea teritoriilor cunoașterii contemporane are ca scop evidențierea *ordinii triadice,* ca model epistemologic nou față de simbolistica triadă tradițională și care semnifică „procesul întregirii reciproce a trei elemente (complexe dinamice) ireductibile ale unei globalități concret-dinamice". Modelul vizează, deci, nivelul cunoașterii fundamentale, nivel la care se urmăresc variatele aspecte ale trecerii de la ordinea binară la cea triadică, pe fundalul revelării subiectivității umane prin adîncirea cunoașterii lumii. în concepția triontică (amintim că autorul a semnat, alături de Eduard Pamfil, în 1976, lucrarea *Persoană și devenire),* persoana apare „ca un proiect condensat de univers", conștientă de unitatea legilor realității și putînd, prin urmare, să transforme determinismul concret în libertate. Semnatarul acestui demers teoretic cu deschidere pluridisciplinara vizează și sensul acut al implicării științei în complexul vieții moderne, *epistemologiei nova* revenindu-i rolul de a construi un model (triontic) în care sa se îmbine fericit atitudinea științifică și angajarea etică. Faza actuală a revoluției moderne tehnico-științifice evidențiază participarea cunoașterii științifice la dialectica generală a obiectului și subiectului, proces în care se reflectă și prevederile cuprinse de Marx în *triada complexă* existență — practică ■— conștiință, referitoare la un nou tip de raționalitate, în care accentul cade pe rolul important al practicii social-istorice.

Cercetătorul timişorean tocmai în accst spirit aduce noi contribuţii, ce vin să demonstreze participarea bogăţiei de informaţii din toate sectoarele cunoaşterii moderne, cel estetic avînd încărcătura informaţiei specifice, la perfecţionarea raţionali- taţii triontice.

Dar proiectul în care sînt antrenate „persoana" şi „devenirea" nu este numai de epistemologie, ci şi de ontologie, întreaga realitate este, astăzi, supusă unui proces de modificare revoluţionară în favoarea omului, el însuşi fiind într-un proces paralel de autoconstruire. Dialectica realităţii determină şi cotituri radicale în dezvoltarea cunoaşterii lumii, ceea ce se vede în datele contemporane ale ştiinţei, artei şi filosofiei. Asupra întregii realităţi, aplicarea metodologiei triontice trebuie să respecte „principiul totalităţii dinamice", care reuneşte „polul devenirii (transformările), cel al stabilităţii relative (unitare), cît şi cel al economiei (formele)". Teoreticianul cunoaşterii observă ■— desigur, nu este primul care o face — solidaritatea dintre ordinea umană şi cea cosmică (raport ţinînd tocmai de esenţa artei), iar de aici îşi propune să argumenteze necesitatea de refacere a unităţii lumii pe baza unui angajament de largă cuprindere culturală. în acest sens înţelegem şi stăruinţa sa de a da fiecăruia dintre conceptele întrebuinţate (triadă, interşanjabilitate, circularitate, transformări unitare, trionticitate, formă, structură, sistem etc.) nucleul denominativ, dar şi aria conotativă, în ansamblul contextului conceptual.

Referirile la o *personomie triontică* apar în cîmpul antropologiei contemporane şi se cristalizează într-un „model portant al trionticităţii persoanei", înscris pe sensul fructuos al umanismului de perspectivă: „condiţia principală a înfrăţirii cu noutatea este libertatea". Din această perspectivă se definesc şi elementele trionticităţii psihologice, care reunesc dinamic trei funcţii de conştiinţă (Eu — Tu — El) ale persoanei „considerată în unicitatea şi libertatea sa". De aici, la alt nivel, se defineşte însuşi statutul antropologic al omului contemporan, ca o totalitate dialectică a unor raporturi definitorii: om-natură, om-om. Aceste complexe dinamice inspiră preocupări teoretice unitare în cîmpul larg al materialismului dialectic, anume consistenţa funcţională a *persoanei triontice,* menită să surprindă nuanţat determinările şi metamorfozele social-istorice ale omului de azi, al celui de mîine.

Ordinea triadică se verifică şi în ipostaza lui *homo lu- dens,* în care „proiectul de realitate" pe care îl reprezintă jo- eul are funcţia unui antidot de esenţă vitală la aleatoriul lumii. Relativ la lingvistică, modelul gramaticilor transforma- ţionale (Noam Chomsky) cuprinde, de asemenea, o schemă triadică: componentele sintactice, semantice şi fonologice (la nivelul structurii de profunzime şi la cel interpretativ). Autorul cercetării inserează şi aici o deschidere spre ontologie, observînd că „structura semantică de profunzime coincide cu structura realităţii". In relaţia dintre triadă şi semiotică, integrarea în model epistemologic se sprijină pe tendinţa spre obiectivitate şi aplicarea formalizării logico-matematice, în contextul participării de ansamblu la progresul ştiinţei actuale, în sfîrşit, alte exemple şi observaţii privesc interpretarea prin model triontic a datelor fundamentale din noile cuceriri ale chimiei, biologiei, logicii, matematicii, ciberneticii, împreună cu care —

şi cu celelalte domenii ale spiritului — estetica participă la definirea omului contemporan, a noilor cerințe pe care perfecționarea existenței într-o nouă calitate le pune în fața disciplinelor specializate.

Propunînd acest model epistemologic, dr. Ogodescu lansează, în fapt, o serie de ipoteze, stabileşte corelații neaşteptate şi izbuteşte, peste tot, să incite la reflecție, la gîndire prospectivă. Astfel de sinteze teoretico-metodologice, de aspect novator, creator, devin cu atît mai interesante şi utile meditației actuale, cu cît fac dovada argumentelor generalizante, a depășirii formelor stagnante de gîndire. Expresie a permeabilității la nou, *Persoană și lume* oferă un proiect analitic şi referențial raporturilor omului cu lumea, dar şi cu sine însuşi.

APORTUL STILISTICII

Mai mult presupusă decît prezentă în comentariile aplicate, stilistica — în accepție tradițională sau modelată după teorii recente — rămîne ca obiect distinct de studiu pentru specialiştii filologi din mediile universitare. Un asemenea nucleu academic de studiu s-a constituit şi în cadrul Universității din Timişoara (acolo unde funcționează şi amintitul cerc de psihiatrie), profesorul Ştefan Munteanu, care a cercetat *Limba română artistică,* fiind un strălucit exponent, ale cărui preocupări statornice în acest domeniu am avut prilejul să le cunosc din faze incipiente, în studii mai vechi, cu o circulație din păcate restrînsă, sau chiar din cursuri pentru

studenți. Studiile care particularizează „limba română artistică" sînt o încununare cu tendință de sinteză, atît pentru orientarea de principiu a preocupărilor sale, cît şi pentru implicarea orizontului filosofic în sondarea valorilor stilistice ale limbii. De aceea, creatorii la care se referă au fost identificați cu adevărate momente culminante, reprezentative pentru o epocă sau un curent, la care se adaugă perspectiva diacronică, avînd ca scop de „a se ajunge la crearea unei imagini a progresului estetic al limbii române". Monumentele de limbă marchează direcții integrante într-o viziune estetică de altitudine, aflată la nivelul real al marilor creatori, prestigioşilor artişti ai cuvîntului. Scrupulul metodologic îl face pe profesorul timişorean să pornească de la însăşi precizarea terminologiei folosite, înțelegînd *limba artistică* în accepția de *expresie artistică individuală,* de *stil al scriitorului* („cercetat în raport cu suma mijloacelor de expresie ale unei limbi na-ționale"). în viziunea arătată — învederată de preliminariile teoretice la o istorie a limbii române artistice — investigarea mai profundă a textului poetic are menirea de „a deduce din formele verbale ale realizării lui reflexe ale atitudinii şi personalității creatoare a scriitorului ca purtător al unui mesaj exprimînd o viziune proprie". Prin circumscrierea înțelesului *artei literare,* cercetătorul urmăreşte semne pentru o semnificație superioară, simbolică, a limbajului, pe baza virtuali- tăților lui stilistice, propunînd conexarea metodologică, în unități contextuale, a celor două dimensiuni ale stilului: *adm- cimea lexico-semantică* şi *extensiunea morțo-sintactică.* Du- cînd mai departe analiza limbajului figurat din *Stil şi expresivitate poetică,* profesorul timişorean dă extensiune metodologică motivațiilor estetice ale limbajului poetic şi este atent la unitatea contextuală a structurilor stilistice. De asemenea, tot în regimul esteticii filosofice, pune în dependență valoarea stilistică realizată de intenționalitatea comportamentului creator prin limbajul artistic („Modificarea structurii secvențelor curente din comunicarea obişnuită apare drept intenție a scriitorului în limbaj, pe planuri diverse şi cu efecte variate, care conlucrează la realizarea impresiei estetice"), ceea ce vine să adauge un sprijin în atingerea adevăratei exegeze a operelor, anume sprijinul — puțin încă luat în seamă — al criticii stilistice.

„Deschizătorul de drumuri" I. Heliade Rădulescu este caracterizat din perspectiva semnificației pe care experiența sa literară o are pentru evoluția de ansamblu a limbii române artistice, a ccourilor ei la Eminescu şi Macedonski, fapt care îi circumscrie inițiativa culturală despre virtuțile literare ale limbii române. Epoca marcată de Alecsandri, cea a integrării în norma supraindividuală, supradialectală, națională a limbii, poartă pecetea poetului de la Mirceşti prin valorificarea multiplă a virtuților expresive ale limbii române literare.

La „marii clasici" este remarcat aportul decisiv al lui Eminescu la adîncirea artisticului în noi zone ale gîndirii şi simțirii, la sprijinirea purității emoției în reflecție, dînd limbii conştiința deplină a valorilor ei estetice. în legătură cu Ion Creangă, este adus argumentul artei povestitorului, care face din observarea modalității de vorbire a personajelor un criteriu al autenticității lor, al adevărului artistic deci. Tot în referire la autenticitate se precizează valoarea de simbol a tablourilor pregnante care, prin intermediul scrupulului filologic al suprimării şi condensării, dau măsura expresiei clasicismului în opera lui Caragiale.

Urmărind diacronic închegarea sintezei de relevanță stilistică propusă, se poate circumscrie o nouă etapă în evoluția mijloacelor de expresie artistică, ilustrată de prezența sinonimiei lexicale în limba artistică a lui Mihail Sadoveanu (observațiile de fină și subtilă nuanțare stilistică, pe porțiuni mici și intensive, fiind în măsură să restituie splendoarea artei literare sadoveniene), de mijloacele artistice în analiza psihologică la Liviu Rebreanu (pornind de la concepția viitorului despre natura și menirea artei literare, în care „principiul vieții" se relevă ca un principiu suveran al esteticii sale). în mod firesc, drumul conduce la creatorii limbii artistice moderne, în care reperul prim și de bază este cel al „poeticii sfărîmării vechilor canoane": Tudor Arghezi (maestrul abilității „de a exploata partea de lumină și de umbră a cuvintelor spre a stoarce din ele efecte apte să rușineze vechea poetică, să umilească prin scandal, dar să și încînte", marcînd un adevărat „triumf al limbii artistice românești mai noi“), pentru a duce apoi la experiența bacoviană de transfer a ascendentului estetic de la polisemie și metafora poetică, la monose- mantismul obsesiv, sugerînd disoluția materiei; la cea barbiană, de deschidere tocmai a polisemantismului cuvîntului spre disimularea și ambiguitatea programatice ale poeziei moderne; la cea blagiană, de conexare a transcendentului la sensibil (prin-tr-un „stil al transcendenței", cum scria Eugen Todoran): „Cuvîntul nu este decît glasul sîngerînd al tăcerilor sfîșiate".

Prin ideile pe care le avansează și pe care le-am reluat succint aici, Ștefan Munteanu face din accentuarea criticii stilistice aplicate — de care nu ezită să se entuziasmeze, urmîndu-1 și noi în această încredere — o modalitate de contact direct și suplu cu articulațiile, mai evidente sau mai ascunse, ale artei literare, care nu se relevă decît unei sensibilități rezonante. Or, cum arta literară presupune efort și continuitate, angajare deplină, cu abnegație, în explorarea virtuților expresive ale limbii, conturul teoretic al evidențierii valorilor stilistice ale limbajului se cere sigur trasat, fără obturarea „deschiderilor" adiționale. Cercetări ca cea de față, păs- trînd scrupulul metodologic, dar și de sensibilitate, sînt în măsură să ridice competența la rang de valoare operativă, cu o anume tandrețe.

CERAMICĂ TRANSILVĂNEANĂ

Implanturile imaginației plastice în realitatea cotidiană constituie una dintre marile probleme ale esteticii secolului nostru, poate nu atît datorită multitudinii aspectelor acestei participări a artei la viața socială, cît mai ales datorită vieții înseși, care se revendică tot mai hotărît de la o dimensiune estetică. Această solicitare, prin însăși natura ei, comportă o componentă funcțională care adresează artei însărcinări precise, obiective, finalizări modelatoare necesare în ordinea cerințelor vieții moderne. Această solicitare, întărită în vremea din urmă, a creat și întreținut — pe de altă parte — în însuși interiorul sferei artei, specializări și instrumentalizări atît de acuzat individualizate cum încă nu se înregistraseră. Estetica secolului XX este prin excelență o estetică a metodologiilor care își caută suporturi obiective și rosturi eficiente, influente în aria vieții artistice concrete. Apropierea artei de realitate se face cu concursul unor mijloace de operativitate tactică, ceea ce este — desigur — un mod mult superior de a înțelege specificitatea artistică decît agitarea zgomotoasă a disjuncției dintre artă și realitate. A devenit de uz curent accepția ambientală a artei, a frumosului ca funcție socială concretă, specializată.

în acest spirit, putem înțelege cu mai multă claritate importanța stimulării, prin diverse forme, a artei ambientale, a practicii artistice răsfrînte imediat în fenomenalitate socială. Arta ceramicii a înregistrat, în acest context, noi coordonate orientative de integrare a produselor de gen în specificul diferitelor zone. Lucrările decorative sînt chemate să satisfacă exigențele unui spațiu urban omogen, în structura sa complexă, pe care să-i agrementeze prin înnobilarea spațiilor funcționale. Fiindcă cerințele obiective marchează specificul artei ambientale ca sistem organizat, cu finalitate precisă. De aici decurge influența sa propagandistică, în sensul contribuției la creșterea interesului general privind agrementarea spațiului urban și, implicit, educarea prin contact direct și permanent a gustului public.

în privința ceramicii, expresivitatea lucrărilor în spații stilizate nu rezultă din căutarea decorativismului frapant, ci din evidențierea gravității interioare a viziunii, fapt subliniat în planul expresiei formale prin adoptarea unor tehnici de „interiorizare", cum ar fi, în ramura la care ne referim, tehnica angobării neglazurate. Ceramica ambientală participă astfel la topografia modernă care scoate din neutralitate spațiile nefuncționalizate, ameliorînd vibrația trepidantă a vieții moderne printr-o anume discreție cuprinzătoare, pe care ceramica poate atît de bine să o sugereze (simbolul unei amfore
— de exemplu — nu este străin nici de ideea modernă a cali· tății conținutului vieții). Obiectivarea artistului în peisaj, ca și asimilarea sugestiilor modelatoare care emană din mediul ambiant, pun spre o mai clară rezolvare problema adecvării formale în definitivarea de principiu a mesajului artistic.

Ceramica în funcționalizare modernă, ambientală sau ca decorație de interior, utilitar-plăcută sau doar ornamentală, este strîns legată de sugestiile unei străvechi îndeletniciri populare —■ olăritul (ceramica modernă fiind o resuscitare în tehnică și posibilități de viziune plastică). Despre acest zăcă- mînt originar de sugestii depune o concludentă mărturie ediția documentară, în care se îmbină rigoarea sistematică cu elemente de album, constituind monografia practicii olăritului: *Siebenburgische Topțerkunst (Arta olăritului în Transilvania*) — rezultatul unei îndelungate și pasionate cercetări, pe teren și bibliografice, întreprinse, de mai mulți ani, de cercetătorul Horst Klusch. Alcătuirea elegantei ediții dă o imagine edificatoare despre originea, specificul, răspîndirea ceramicii transilvănene, precizînd totodată morfologia și decorația specifice, motivele de bază și finalitatea obiectelor de ceramică produse de meșterii olari din această parte a țării. Pe lîngă aceasta, precizările și descrierile au și scopul de a oferi o schemă stabilă de interpretare a fenomenului, care să permită identificarea tipologică și a altor produse de gen, păstrate în diverse colecții; la fel, evaluarea conștientă, autorizată a artei ceramicii și protejarea ei de invazia (tot o caracteristică modernă) kitsch-ului comercial. Față de cea europeană, ceramica transilvăneană cunoaște o înflorire ulterioară, dar măiestria ei meșteșugărească și decorativă o face comparabilă cu cele mai de seamă realizări din alte părți.

Autorul urmărește specificul practicii olăritului în bazinul mediteranean între secolele XVII—XIX, constatîndu-i continuitatea din cele mai vechi timpuri și perpetuarea pînă în zilele noastre. Evoluția neîntreruptă a artei olăritului, pentru crearea de obiecte utilitare și decorative, vine să se adauge argumentelor continuității istorice autohtone. Cercetarea istorică atestă înflorirea olăritului transilvănean în Evul Mediu, prin activitatea producătoare a olarilor români,

germani, maghiari, grupaţi în centre şi bresle, într-o elocventă reţea de localităţi — Tohan, Făgăraş, Cîrţişoara, Porumbacu de Sus, Noul Român, Săsciori, Haţeg şi împrejurimi, Valea Bîr- găului, Obîrşia, Sibiu, Sighişoara, Chirpăr, Saschiz, Bistriţa, Dej, Odorhei, Tîrgu Secuiesc, Tîrgu Mureş, Corund, Gherla, Lugoj şi încă multe altele.

Clasificarea ceramicii se conduce după opinia delimitării de sistemul tipologic folosit în mod curent pînă acum. Dacă se obşinuia ca specificul etnic al ceramicii să fie determinat mecanic de apartenenţa naţională a producătorilor, atunci se ignorează realitatea atestată istoric, anume că unele ateliere foloseau meşteri români, germani şi maghiari, care produceau cu scopul de a vinde produsele, deci în funcţie de cerinţele pieţei, pentru o cît mai largă desfacere a produselor. De aceea, se evită folosirea în continuare a unor denumiri de centre, acceptate în mod empiric drept criterii semnificative, fiind convenţional utilizate ca etichete în diviziunile clasificărilor. Aşa este cazul localităţii Nemşa (jud. Sibiu), care, în perioada respectivă, nu a cunoscut atestarea unui centru de ceramică. O altă confuzie rezulta din faptul că cercetători diferiţi atribuiau unele obiecte de ceramică diferitelor centre. Bunăoară, ceea ce pentru Victor Roth ar aparţine centrului Jimbor (jud. Braşov), pentru Julius Teutsch ar aparţine No- crichului (jud. Sibiu), iar pentru Misch Orend ar aparţine Chirpărului (jud. Sibiu), ca Julius Bielz să atribuie Sibiului. Unele obiecte de ceramică sînt localizate, de către acelaşi Bielz, la Saschiz, iar de către Barbu Slătineanu la Agnita. Aceste erori au fost generate de presupunerea că anumite motive au fost caracteristice numai anumitor centre, deşi breslele nu au impus monopolul motivelor, ci, din contră, au încurajat mi- graţia acestora, tocmai pentru a asigura acea varietate care să facă posibilă vînzarea tuturor produselor. Aşa se explică şi multele imitaţii sau producerea aceluiaşi fel de ceramică în mai multe centre. Aceste observaţii rezultă din atenta reevaluare a faptelor şi din situarea lor în perspectiva unei noi interpretări.

In descrierea formelor stilistice ale ceramicii tradiţionale transilvănene intră stabilirea şi detalierea motivelor principale, care au, de fapt, o mai largă circulaţie în cultura materială populară: pomul vieţii, păsări, flori, motivul strugurelui, motive geometrice. Prezentarea morfologică prin compararea formelor trasează ascendenţa meşteşugului, devenirea lui istorică. Diferite grupuri de obiecte ceramice sînt delimitate în funcţie de criteriile descrierii stilistice: ceramică nesmălţuită (uzuală, utilitară), cu smalţ transparent colorat, cu smalţ transparent necolorat, ceramică neagră, faianţă, ceramică fină. Aceste descrieri folosesc atît denumirile clasice uzuale, cît şi proiectarea în zonele de răspîndire a grupurilor; tot astfel, caractcristicile stilistice privind motivele şi metodele speciale referitoare la tehnologia de producere. Dealtfel, în cazul special al ceramicii sînt absolut necesare lămuririle care duc la înţelegerea tehnicilor de producere, pe baza unor principii generale pentru întreaga gamă de produse, cum ar fi tehnica glazurii de faianţă, fenomenele fizice şi chimice care se produc în timpul arderii ceramicii negre, componenţa pastei de lucru a ceramicii fine etc.

Pe lîngă o bibliografie bogată referitoare la lucrări de specialitate, studiul despre ceramica transilvăneană are în componenţă o parte ilustrativă iarăşi necesară, însumînd obiecte reprezentînd practic toate grupurile de creaţie tradi- ţională în arta ceramicii din Transilvania, facilitînd astfel şi identificările viitoare. Acest adevărat album de ceramică formează un sector compact, cu imagini color şi

alb—negru, completat cu desene ilustrative şi explicative de obiecte.

Pentru ceramica modernă, precizările de practică meşteşugărească şi descrierile morfo-stilistice sînt argumentele reevaluărilor organice.

FARMECUL MINIATURII

Estetica a luat cunoştinţă de existenţa unui prim nivel al percepţiei, cel eminamente senzitiv, impresionabil prin

reacţia directă, de contact, cînd subiecţii receptori sînt tulburaţi de dimensiunile obiectelor, de felul cum acestea se arată nemijlocit simţurilor. Se acceptă că este vorba de un stadiu incipient al emoţiei, determinat de nepotrivirea fizică dintre cadrele aşteptării, acordate la normalitate, şi cele efectiv date prin natura obiectului, acordate la acesta însuşi. Impresionează, în această situaţie, deopotrivă monumentalul şi miniaturalul, ambele dejucînd ordinea naturală şi obişnuinţele percepţiei. Dar dacă acestea devin emotive prin şocarea rutinei de înregistrare, tot ele semnalizează şi calitatea receptorului, superficial şi exclamativ în faţa dimensiunilor, fără a putea adînci alte semnificaţii ale obiectului, atît datorită lipsei de familiaritate cu experienţa estetică autentică, autoformativă, cît şi din cauza insuficientei pregătiri teoretice.

Dacă dimensionarea obiectului oferă şi un control de calitate în sfera percepţiei, în sine poartă virtuţi expresive care îi autorizează calitatea şi autonomia statutului estetic, însuşi criteriul dimensiunii individualizează tehnicile monumentalului şi miniaturalului, cărora le asigură îndreptăţire individualizatoare. Dacă monumentalul cunoaşte o expansiune în cadrul statuarei şi arhitecturii moderne, preluînd sugestii din degajarea tehnicilor constructive recente, miniaturalul marchează tocmai epoca de constituire a artelor plastice, după experienţele încercate în Antichitatea orientala, în special cea chineză, de o acribie caligrafică impresionantă. Din latura miniaturalismului medieval, inspirat din experienţa genuină a popoarelor în curs de constituire, se poate deducc o tehnică figurativă resuscitată folcloric şi mitologic, prin pictura pe lemn şi pe sticlă, în valul „naiv" actual. Aşa cum lectura păstrează, pe lîngă toate conotaţiile din matricea cuvîntului asimilat, un fond profund de candoare a trăirii imediate, şi artele plastice poartă nostalgia corespondenţei cu lucrurile pe care semiotizarea excesivă le adumbreşte în orizontul experienţelor personale.

Miniaturalul, ca fel de a concepe o operă de artă, nu înseamnă cantonarea obligatorie în caracter minor, ci în primul rînd apelarea la gingăşie şi rafinament. în perspectivă istorică, arta miniaturii europene se exercită asupra plasti- cizării conţinutului cărţilor, predominînd în evul de mijloc şi exercitînd influenţe în special asupra dezvoltării picturii şi graficii. Pînă la apariţia tiparului (sec. al XV-lea), pic- torii-autori ai acestei „picturi a unor secole fără pictură[1]' (Andre Malraux) ating atît performanţele unui „stil internaţional" în arta romanică occidentală, cît şi cele ale realismului şi individualismului în arta gotică. Practica lor în mic desăvîrşeşte morfologia festivă aplicată textului şi duce ingeniozitatea variaţiunilor pe o temă dată pînă la virtuozitate. Programul artistic al acestor meşteri îşi propunea zugrăvirea caligrafică. Felul minuţios al execuţiilor poate fi asemuit, în mentalitate artistică şi finalitate a execuţiei, cu acele peisaje flamando-olandeze pe care ni le-a transmis pictura maeştrilor din Ţările de Jos, simbolic şi savant construite, în care se împletesc realismul şi candoarea. Ele izvorăsc dintr-un gust inconfundabil pentru concret, controlat de un profesionalism sigur, încorporat în simţul picturalităţii, seducînd prin sinceritate şi decoraţiune.

Cărţile vremii primeau înnobilări plastice indiferent de conţinutul lor: învăţăturile patristice, cărţile ritualice, gramaticile clasice, lucrările de medicină şi istorie, operele clasicilor, cărţile de drept canonic, de astronomie, culegerile de

cîntece ale poeților, calendarele etc. Caligrafia miniată (borduri de pagini, letrine — inițiale dimensionate şi ornamentate, motive decorative, desene ornamentale, scene alegorice, scene de viață, portrete etc.) foloseşte mult tehnica luminării tonurilor prin iradierile fondurilor de aur, execuția ajungînd la performanțele unor adevărate capodopere de artă grafică (abundenta folosire a aurului se explică şi prin cunoaşterea şi folosirea unei game relativ restrînse de culori). Interesul artiştilor medievali pentru miniatură, pentru asimilarea cărții în orizontul valorilor plastice izvorăşte şi dintr-o conştiință de compensație, determinată de puținătatea lucrărilor memorabile din arhitectură şi pictură. Apoi, ornamentația bogată năzuieşte şi spre o diferențiere şi individualizare față de textele antice, care în mod obişnuit nu erau ilustrate.

Răspîndită în vestul Europei din inspirație irlandeză şi engleză, tehnica miniaturii cîştigă o deosebită amploare şi proprietate în Evul Mediu german, mărturiile păstrate fiind clar edificatoare pentru aceasta. în ciuda fărîmițării social-politice medievale a teritoriului, a autonomiei anumitor şcoli legate de focarele mînăstireşti de cultură, unele preferințe îndreptățesc similitudini de execuție care, în practica artiştilor germani ai vremii, au fost „introduse sub înrîurirea miniaturilor pariziene şi dijoneze, dar şi sub aceea a manuscriselor miniate în scriptoriile engleze, mult vehiculate pe continent. Adoptînd *le Style a fonds d'or,* agreat în ambianța princiară, pictura cultiva decorativismul cromatic, în consens

cu îndemnul formulat de Toma d'Aquino" (Viorica Guy Marica, *Pictura germană între Gotic și Renaștere*). Alăturarea paginii miniate de cea cu text edifica un sens comun, dar degaja și perspectiva spațială, proprie picturii, înspre sugestia unui spațiu tridimensional, avantajat de perspectivă și adă- ugînd textului ornamentare. Putem pune în relație această reciprocă avantajare prin mijloace diferite, cu aportul plastic-simbolic al vitraliilor în referințele ideatice ale goticului medieval.

„Viața cea de toate zilele este o temă frecventă a miniaturii de carte carolingiană" — observa o atentă cercetătoare a fenomenului, Virginia Cartianu *(Miniatura germană),* și, în acest spirit, motivele stilizate sînt identificate în realitate, scenele „împrumută elemente din arhitectura antică, cu ziduri, coloane, ferestre mici prezentate în perspectivă, care dau iluzia spațiilor sau a interioarelor'[1]. Ferecătura de aur și pietre prețioase închipuie scene în relief, la unele cărți religioase. Cînd pictorul miniaturist este dotat și cu simțul observației, experiența personală îl îndeamnă să inculce în inițialele is- toriate scene și momente din viața de toate zilele (ocupații specifice, întîmplări istorice, portrete, viața monahală etc.), creînd adevărate compoziții realiste „de gen[11]. Chiar și influența formală a goticului se resimte în reprezentări: corpul / omenesc aparefigurat din linii și unghiuri, substanța plastică se spiritualizează, crengile devin linii și formele ascuțite conferă expresivitate. Prin aceasta se vădește stilizarea realului în forme specifice, concordante cu evoluția mentalităților imaginative, ceea ce accentuează, în spiritul și limitele vremii, conștiința muncii miniaturiștilor de artă, formele profesionalizării lor. Se întîlnește și tehnica — ajunsă azi la mari tiraje popularizatoare, în unele părți — a reprezentării scenelor din text prin benzi narative orizontale, în suite expozitive care pot fi urmărite .și separat, în sine, cu toate că, așa cum spuneam, ilustrau la început un text de referință.

Miniatura de carte mai poate fi pusă în relație și cu colaborarea picturii la frescele timpului, vădind o viziune comună, înainte de întîlnirea pictorului și miniaturistului în același artist. Artele decorative ilustrează sincronisme în inspirație și execuție: arta aurarilor, prelucrarea emailurilor, pictura de miniaturi. Din pictura murală a epocii, persoane și simboluri trec în reprezentările de pe paginile miniate; vitraliu! și tapiseria revin în proprietatea coloristică a miniatu- riștilor; tehnica miniaturii se prelungește în modalitatea or- namentării panourilor de lemn. Ceea ce s-a observat pentru miniaturiștii francezi („fiind mai mult caligrafi decît pictori, miniaturiștii au posibilități limitate în redarea chipului uman, dar imperfecția desenului este compensată de vioiciunea coloritului, în care predomină tonurile de roșu, verde, galben și brun, reliefate de culoarea neagră și de bogăția de aur folosit pentru letrine“ — Viorica Dene, *Miniatura franceză, secolele VII—XVII)* este valabil, în principiul de compensație conținut și în regimul de căutare a excelenței uneltelor de lucru, și pentru miniaturiștii germani.

Tendința artei miniaturale era deschiderea spre lume, spre o anecdotică desfășurată în cadru contemporan, evoluînd astfel spre umanismul renascentist,

sensibil la circumstanțele imediate ale portretului şi chiar ale scenelor mitologice, la descifrarea după natură a legilor perspectivei, care aduc veridicitate şi atmosferă, valorizări coloristice şi de formă ale obiectelor. Infuzia de concret documentar este, dealtfel, vizibilă şi în pictura murală bisericească din medievalitatea românească, în care portretele şi scenele de gen sînt adeseori modelate după experiența imediată a pictorilor executanți, a căror lucrare îşi adaugă, astfel, alături de valoarea plastică, şi interesul istoric al atestării, al dovedirii. Referitor la miniatura medievală propriu-zisă, se confirmă concluzia cercetătoarei care s-a ocupat îndeaproape de cea germană: ea constituie „o sursă de informații inestimabilă pentru epoca cuprinsă între a doua jumătate a secolului al VIII-lea şi apariția tiparului în secolul al XV-lea".

Farmecul acestor mai mici sau mai mari maeştri, cunoscuți sau rămaşi poate definitiv în anonimat, constă în aspirația de a prețui cu tandrețe viața aşa cum este. Căutarea grandorii în mic îi face apți pentru rafinarea tehnicii amănuntului, dusă pînă la ostentația meşteşugărească a simbolurilor. Ei au lucrat pentru un înțeles estetic care, poate, le scăpa: au ştiut să dovedească prestigiul concret al artei, prin cultul perfecțiunii în simplitate, al artei făcute cu bucuria comunicării. Atelierul îşi dovedeşte importanța prin exactitatea execuției şi desemnarea unei anumite conduite artistice. Miniaturiştii, inspirați de o muză austeră, documentează pe măsură ce creează, încrustînd sensibilitatea în realitatea picturală sau grafică. Ironia lor stă în naivitate, simpatia învăluie cu sentiment cadrele de execuție. Retorica lucrului bine făcut are o anume blajinătate, care nu poate obiecta nimic eroismului în anonimat şi pionierat al meşterilor.

ARTA VIITORULUI

Ca în oricare altă disciplină, şi în estetică există, de-a lungul etapelor istorice de evoluție, preocupări prioritare, cele care sînt mai strîns legate, la un moment dat, de cerințele pe care practica vieții reale, condițiile obiective de existență le pune domeniului respectiv. în preocupările specializate de estetică, una dintre problemele stringente ivite în timpul din urmă este cea care stabileşte prognoza artei viitoare, destinul fenomenului artistic în cadrul societăților hiperteh- nicizate ulterioare. Chestiunea este de mare importanță (deşi nu apare în formulare de premieră: ne amintim că încă Platon imaginase statul ideal şi locul artei, al unei arte viitoare ipotetice, în cadrul acestuia), fiindcă porneşte de la observații majore despre specificul vieții imediate, a practicii social- economice de perspectivă, are o cuprindere ontologică, vizînd esența şi funcțiile artei în societatea viitorului, încearcă formule de optimizare a complementarității domeniilor în practica vieții oamenilor de mîine. Este adevărat, sînt mulți teoreticieni ai domeniului — şi nu numai ei, ci şi filosofii, sociologii, viitorologii propriu-zişi —■, de la noi sau din alte părți, care iau în serioasă dezbatere această dimensiune estetică a artei (fiindcă aşa considerăm că este prognoza avizată asupra fenomenului artistic), în jurul căreia brodează o ingenioasă gamă de ipoteze, pe a căror formulare îşi pun amprenta atît natura societății din care provin, cît şi propriile lor convingeri privind destinul omenirii. Problema artei viitorului a trecut de la nivelul preocupărilor personale la cel al programelor colective de lucru, ca tematică de studiu în instituții specializate, sau ca secțiune de dezbatere la reuniuni şi congrese internaționale. De aceea, alături de alte semnalări în temă, este deosebit de utilă şi avertizatoare ca lectură o culegere de studii pe această temă, cum este cea îngrijită de Victor Ernest Maşek şi intitulată chiar *Arta viitorului,* carte reunind texte, sub semnături româneşti şi străine, în care sînt argumentate prevestiri optimiste sau mai puțin încurajatoare privind fizionomia creației artistice ulterioare (în mare, spre doi poli converg demonstrațiile: viitorul aduce o intensificare a preocupărilor artistice sau o atrofiere a stimulilor vitali pe care îi conține arta?).

Este de remarcat că seriozitatea punerii problemei se bazează nu numai pe coerența argumentelor în demonstrațiile privind specificitatea estetică şi filosofică a artei viitoare, ci şi pe faptul că se porneşte de la observarea atentă a complexității realităților socio-culturale ale prezentului, care sugerează de pe acum anumite direcții soluțiilor de caracterizare a artei viitorului. Estimarea viitorului artei trece prin înțelegerea şi aprofundarea mutațiilor produse de secolul nostru în sferele producerii şi receptării operei de artă, acestea fiind tot atîtea determinări specializate ale evoluției societăților moderne. Astfel: expansiunea formei artistice la mulțimea obiectelor de tip industrial sau ambiental (design-ul); sporul de analiză şi constructivitate, de abstracție, ale spiritului ştiințific expansiv în alte domenii; substituirea obiectului estetic cu realul însuşi, în cadrul unor eforturi de producere a absenței formei ca artă (însăşi „expansiunea" amintită mai sus poate genera fenomene de anihilare, de destrucție); solidaritatea efectivă dintre eforturile artistice şi public; orga- nicitatea dintre forma artistică şi spațiu, avînd responsabilitate

distincă în concretul existenței umane; apariția fenomenului nou de distilare a noțiunii de „artă“ spre o fenomenalitate eterogenă („paraarta"); utilizarea unor noi metode pentru descrierea a noi obiecte; controlul „comercial" al artei şi receptării ei, paralel cu revolta împotriva „Formei Marfă" (H. Marcuse), prin care se înțelege adevărul simplu al tendinței ca opera de artă şi chiar anti-arta să devină o valoare de schimb, o marfă; influența reclamei asupra imaginii artistice; proliferarea kitsch-ului şi a succedaneelor estetice, ca devieri de la tradiția artei populare şi de la prestanța culturală reală a mass-media; tendința de includere a subiectivității într-un sistem de semne cu tendință impersonală ş.a. Desigur, toate acestea nu trebuie să ne ducă la concluzia că s-a schimbat sau că s-ar schimba sistemul artei, ci numai ipostazele acestuia formale, într-o viziune mai largă de înțelegere: optimizarea socială, ca tendință prezentă şi de viitor, priveşte noua calitate a vieții după o „normă ideală" pe care arta, în variatele şi uneori derutantele înfățişări expresive pe care le ia, o sugerează.

Să remarcăm cîteva- asumări de poziție, Gh. Achiței pronostichează viitorul artei în aspectele socio-culturale ale difuzării ei în funcție de cerințele practic-utilitare ale vieții viitoare (estetizarea prin design, rolul educativ al reproducerilor fidele, extinderea rețelei instituțiilor de profil). Interesantă se dovedeşte a fi discuția pe această temă între doi viitorologi americani: Alvin Toffler (artiştii vor atenua impactul subiectiv cu viitorul revoluționarizat al vieții; ten

dința de eterogenitate nu va putea susține supremația pe mult timp a unui stil; proliferarea artei „experiențiale", pornind de la tehnologia modernă: holografia, interacțiunea video etc.) şi John McHale (stilul de viață al unui artist devine operă de artă, creatorul îşi „trăieşte" opera), amîndoi avînd de fapt în vedere funcțiile viitoare ale artei. Se poate întrezări prin acestea şi o posibilă eră artistică a unei sensibilități „supranaționale", inspirată de însăşi viața gîndirii, care se va adresa în primul rînd unor oameni culți şi care va duce, totodată, la reevaluarea capodoperelor trecutului *sub speciae intellectualitatis*. Herbert Marcuse înțelege arta viitorului ca formă a realității în înfățişările procesului de construire a universului unei societăți libere, demne. Lîngă această perspectivă de principiu, largă, se pot formula observații de specificitate (extinderea mijloacelor literaturii şi democratizarea ştiinței vor duce la o nouă retorică) ca decurgînd dintr-un proces caracteristic el însuşi mai cuprinzător: „un nou tip de activism, de un umanism care conjugă rigoarea ştiinței, cutezanța tehnicii şi sensurile adînci ale artei" — Mihai Botez.

Dar chiar înnoirile şi metamorfozele artei conțin şi forme de rezistență caracteristice împotriva presiunii tehnologice uniformizatoare, acționînd ca mijloace de redobî.ndire a armoniei. în presupunerea că locul creatorului individual, artizanal, va fi luat de echipa de creație, reunirea nu disturbă criteriile de specialitate din diferite ramuri şi cu finalitate în actul artistic. în fenomenalitatea artei se pot descifra rădăcinile esteticii generative viitoare („maşia electronică posedă cel puțin unele din atributele exterioare ale creativității, iar perspectivele pe care ea le deschide pentru înnoirea artei viitoare sînt dintre cele mai interesante" — Radu Bagdazar), antrenînd consecințe mutaționale prin creația de calculator (consecințe care se referă la: esențializarea creației, statutul profesional al artistului, transformarea esteticii din filosofie a frumosului în ştiință experimentală, irelevanța opoziției original — copie în artele plastice, democratizarea artei, posibilitatea estetizării universului exterior, apropierea artistului de estetician şi de practică), ceea ce încheagă o teorie previ- zionară a artei de calculator. De aici se ajunge imediat la preconizarea apariției unor noi ramuri ale esteticii, între care exoestetica („studiază raporturile şi valorile estetice în realitatea extra-terestră a universului" — Miroslav Klivar) fiind mai ales o estetică a vizualității (valorificînd observația lui

Rudolf Arnheim după care percepţia vizuală produce echivalenţe structurale pentru toate trăsăturile caracteristice ale obiectelor, evenimentelor, raporturilor). în componenţa artei viitoare, Victor Ernest Maşek înţelege sporul de luciditate la nivelul actului de creaţie, ca o „regizare" a efectului scontat, pentru o eficienţă sporită a sursei emoţionale şi nu ca o consecinţă în sfera receptării artei.

în cadrul raportului dintre marile mutaţii sociale şi arta, M. S. Kagan constată creşterea importanţei sociale a artei, ca *„principal instrument specializat* al organizării spirituale a personalităţii", artă care se va afla în armonie cu ştiinţa timpului şi influenţată de posibilităţile tehnologice respective şi care „oferă o adaptare profilactică pentru individul ce-şi caută identitatea" (Konrad Pfaff), corectînd disjuncţiile generate de tehnologismul excesiv, marcîndu-şi, astfel, existenţa printr-o intrare caracteristică în ambient.

Această expunere de motive punctează importanţa reală a meditaţiei prospective din cîmpul esteticii, pe care am pune-o sul) semnul devizei-manifest a lui Marcel Brea7.it: *Nu pot să cred în moartea artei!*

MICRO-ATITUDINI

Sensibilitatea introduce corective în ordinea naturalului. Subiectivitatea în alertă răbufneşte spre expozeuri artistice încărcate sau, din contră, strict esenţializate; oricum, manifestă, tiranic şi şocant, o „morală" a eliberării (fără să fie o morală dincolo de limitele acestui fenomen). în alt sens, trebuie observat că o estetică a artificialului nu poate contamina criteriile axiologice, ci doar poate lumina tărîmul valorilor prin refuz.

*

Emoţia artistică are virtuţi dinamice, trebuie înţeleasă ca un proces cu un larg efect modelator, el însuşi declanşator, iniţiator al emoţiilor cunoaşterii în cel mai cuprinzător sens. Se întîmplă, însă, să existe şi o emoţie superficială, de puţină durată şi indecis orientată. Există o emoţie, largă dealtfel, a modei, care, deşi declanşată de prestigiul unui model, este neconcludentă, în această fază, pentru un front real de opinie artistică. Şi, mai larg, există o emoţie a contactului cu arta ca eveniment, sub presentimentul difuz al prestigiului, vala

bilă ca început al unui act de cunoaştere, dar neprocesuali- zată, fără mobilizarea consecventă a rosturilor lăuntrice doveditoare. Trăirea adevărată a artei — şi arta nu poate fi *actuală* decît prin trăire — transgresează reacţia psihologică într-o atitudine de valoare stimulativă pentru o potenţială obiectivare a oricărui receptor, ceea ce se bazează, de-acum, pe un sens adînc. Dacă arta este expresia specifică a unei voinţe de comunicare, barometrul valorii operei nu poate fi insensibil la numărul receptorilor, al celor care vibrează prin toate circuitele mobilizării sensibile ca decizii profunde. Este, pe de altă parte, evident că actul de conştientizare a operei de artă ca realitate distinctă nu se poate împlini decît prin luarea ei lucidă în posesiune, înţelegîndu-i valoarea prin mecanismul intim care o creează, ceea ce duce la ideea că „actualizarea" prin percepţie a operei, oricînd a fost ea creată în istoria culturală a omenirii, nu se poate face în absenţa unei instrucţiuni umaniste generale şi fără noţiuni orientative specifice.

*

Poate scăpa o carte care tratează problemele culturale ale provinciei de riscul provincialismului? Autorul avertizat pricepe repede capcana şi simte precis modalitatea de a o ocoli. în primul rînd, nu trebuie făcută confuzie între obiectivitatea unor limite şi adecvarea critică a autorului la cadrul convenţional. Cînd autorul îşi asumă abordarea serioasă, comprehensivă, spiritul se desfăşoară liber prin comentariu, critica se exercită nealterată, iar demersul se sustrage oricăror exclamaţii nediferenţiate pe care le cultivă belferismul provinciei. O altă şansă este dată de abilitatea autorului de a-şi înmuia austeritatea formală a procedeelor printr-o caldă (temperatură a spiritului) participare, printr-o vie dorinţă de a înţelege şi convinge. Calitatea şi întinderea fenomenului studiat nu poate perturba printr-o optică limitativă cîmpul de acţiune al criticului. Drumul către „infinitul mic" este totuşi către infinit. . .

*

Artiştii naivi preferă execuţia în mic, miniatura, sim- bolizînd celula personală a universului, cea mai familiară autorului. Tematica preferată este cea a cotidianului în activitate. Predomină realismul afabulaţiei. Dar există, în asemănare, categoria aparte a creatorilor populari, de factură meşteşugărească, stăpîni ai tehnicilor de execuţie în ideea facilitării producţiilor de serie. Faţă de artiştii folclorului, adevărate talente de structură artistică, grupa creatorilor populari exprimă prelungirea inspiraţiei în tehnici adaptate. Faţă de arta cultă, numărul creatorilor populari este în scădere, iar inventivitatea lor în spirit atinge rar contribuţiile vechi. Fiecare obiect artistic naiv marchează o experienţă de la capăt, iar autorizarea teoretică în arta — a cărei necesitate o subliniem — nu trebuie să complice inutil o experienţă recurentă pe toată întinderea ei, ci să-i lămurească spontaneitatea de spirit.

*

Arta nu poate lua naştere în absenţa unei deliberări interne şi fără corespondenţe sugestive cu mişcările mari ale vieţii şi cosmosului. Dar inspiraţia, mai ales în condiţiile complexităţii afective a omului modern, presupune şi un criteriu delimitativ, conştiinţa critică a modelelor şi o armătură teoretică aptă să

susțină organic şi selectiv nevoia lăuntrică de progres artistic. Autodidactul este, social şi istoric, depăşit.

*

Omul, această măsură sublimă a căutării de sine în esențe. . .

Omul-om şi dorul-dor, identitatea în absolut a existenței.

Mirajul dorului de regăsire pulsează seve noi în trupul veşnicei reîntoarceri spre perfecțiune. Mereu, mereu, acest regim ireal de frumos al căutărilor esențiale.

Cu o mînă suveran-degajată, artistul şterge fața banală a înfățişării cotidiene, transcriind-o în planul unei revoluții împotriva aparențelor. Aparențele, această copilărie a sufletului. . . în străfunduri există latențele unei emoționante comuniuni, există o vrajă ireductibilă a solidarității în eternitate. Pe mişcătoarele nelinişti ale esențelor, omul clădeşte nelinişțea căutărilor sale, vibrînd puțin nostalgic şi puțin dureros la marginea ființei sale. Emoția transmite viața adevărată a generozității omeneşti, a sufletelor pline de iubire ca har al legăturilor de nezdruncinat dintre oameni. Trebuie întotdeauna să te apropii cu iubire.

Cred că aceasta este axioma fundamentală a artei. Pe acțiunea decisivă a apropierii prin iubire se clădeşte emoția comunicării artistice incandescente, a entuziasmului liric.

Căci ce exprimă arta altceva decît valoarea necunoscutului? Intuirea necunoscutului cere apropierea prin iubire, degajată de prejudecăți, pentru cristalizarea valorilor de frumos şi bine pe care arta le revelează continuu căutărilor noastre.

Spontaneitatea în creație nu poate fi 1111 capriciu, aşa cum luciditatea de sine a artistului nu presupune alinierea la banalitate. Pe ineditul traiectoriei transfiguratoare se desluşeşte conştiința actului creator. Este o necesitate organică existența unei platforme estetice a creației, care nu se exercită arbitrar şi intempestiv, ci conştient-spontan, în urma unei pregătiri prin acțiuni simpatetice față de înseşi produsele artei. „Un artist nu este în mod necesar mai sensibil decît un amator, şi adesea mai puțin decît o adolescentă; el este în alt fel sensibil. . ." — scria Andre Malraux, în *Vocile tăcerii.* „La fel cum un muzician iubeşte muzica şi nu privighetorile, un poet versurile şi nu apusurile de soare, tot astfel un pictor nu este, înainte de toate, un om care iubeşte fețele şi peisajele; este un om care iubeşte tablourile".

Artistului îi rămînem mereu datori, aşa cum ne sîntem totdeauna datori nouă înşine. Şi trebuie să-i înțelegem aşa cum poate nu ne înțelegem pe noi înşine. Pentru a da întreaga măsură a gîndului nostru de ofrandă, să apelăm din nou la o maximă-referință. Versurile de apoteoză a creatorului scrise de Goethe în *Faust,* ni se par pătrunse de acea frumoasă severitate a menirii care ucide orice îndoială: *„Furtuna-n patimi cine o aprinde j Şi scaldă-amurgul în învăpăieri? (Iar pe cărarea dragii cine-ntinde / Boltiri de crengi şi flori de primăveri? / Din biete frunze verzi, cine-ncunună { Pe cei aleşi cu-al jiemuririi dar? / Şi, în Olimp, pe zei chie-i adună? I Avîntii-ntruchipat: poetul doar".*

*

Abordarea lirică a sentimentului patriotic nu se poate exprima pe o direcție

monocordă, care să forţeze la un fel de izolare, din contră, se leagă de avantajul unei generozități sufletești care ține de esența afirmativă a poeziei. Elanul sărbătoresc superior, anihilînd festivismul, se racordează firesc la acea stare de luminozitate care dezvăluie forța umană activă, putînd da măsura potrivită idealității. Acordajul liric în tonalități majore înseamnă nu numai recunoaşterea obiectivă a acestora, ci şi o aspirație spre exemplaritate, care este organică produsului antistic. Intensitatea afirmativă, patosul celebrator, selectînd şi celebrînd o sumă de virtuți, dau

măsura unui ideal. Comentariul liric la aspirația împlinirii ajută ca poezia să cîștige acea concretețe a realului care o determină să concentreze în sine o stare perpetuă de eveniment.

*

Stilul ca reflex național este un element istoric. Epocilor de sedimentare a unei conștiințe estetice ferme le corespund perioade istorice de stabilizare spirituală, de așezare a valorilor pe coordonate unanim acceptate. Romantismul — acest mare seism spiritual —, zguduind canoanele clasice, a produs și relativizarea conștiinței estetice. Gustul artistic intuia noi căi, ale unei universalități încă neconcludente (exotismul lui Byron, Chateaubriand, reabilitarea barocului).

Stilul devine, de aici înainte, o imanență a climatului cultural în strînsă legătură cu conștiința epocii. în epocă, stilul pune arta în consens cu celelalte aspecte ale culturii. Stilul exprimă specificul național sintetizînd vitalitatea spirituală a poporului în tipare specifice. Mai departe, stilul poate fi definit ca aportul naționalului în estetic.

*

ITans Hermann a fost un trubadur al Sibiului, un „mc- dievalist“ al cadrelor picturale. Scenele sale sînt minuțios înfățișate, pînă la limita documentarului, fanteziei rămînîn- du-i sarcina alegerii figurației de cadru. Tonurile sînt încărcate de o accentuată patină a vremii, temele arhitecturale par deopotrivă că aparțin unui tărîm fabulos și experienței imediate. Dar vigoarea statică a lucrărilor se îmbogățește prin sugestia umanului care, fără a încărca imaginea, are mai mult o valoare de simbol. Este o prezență umană care îmbogățește peisajul cu o poezie nouă, a vieții și a muncii.

Criticul are privilegiul de a sta în preajma artiștilor, garantînd unitatea indestructibilă care îi unește pe amîndoi și pe care împreună o slujesc. în această comuniune de viață și emoții, cel veghetor la opera care se construiește se supune unui dublu regim de reacții, gustînd cu deplinătate bucuria operei create, dar și gîndind asupra acesteia cu ecourile unei trăiri reprimate. Din geana ochiului care „închis în afară, înlăuntru se deșteaptă", criticul poartă nostalgia de a prinde irizări care să-i eternizeze retina. Privilegiul de a trăi în preajma artiștilor este și privilegiul de a scrie despre ei. în taina anevoioasă a identificării intime cu specificul creației, mari ecouri lăuntrice trec dintr-o cupolă a simțirii în alta. Cum, însă, nici ocaziile festive ale existenței nu trebuie neglijate, cuvintele născute în marginea lor nu trebuie suspectate de diminuarea marilor tăceri de identificare. Coeficientul de convenționalitate din situațiile existențiale este inevitabil și trebuie admis prin natura practicii. Valorizarea existențială a experienței sufletești complexează jovialitatea de suprafață. Vraja decorului îmbracă motivele într-o diafană voluptate.

*

Accesibilitatea în artă este o falsă problemă atît timp cît nu se are în vedere o „dificultate necesară” rezultînd din specificitatea limbajelor artistice, natura lor fundamental deosebitoare față de facilitățile comunicării cotidiene. Această „dificultate" este reală și inerentă, dar conține în ea un puternic sens mobilizator.

Abia învingerea ei ridică cugetul la marile înțelesuri ale sensibilității.

Astăzi nu mai putem vorbi, la modul serios, de spontaneitatea genuină a talentului, iar un artist care îşi refuză un program de studiu riguros cade automat în zona efemeridelor pitoreşti. Abdicarea de la condiția studiului umanist duce la false facilități — cele ale ignoranței. în schimb, a încifra voit limbajul artistic dincolo de limita conotațiilor optime ale specificității înseamnă lipsă de gust, cultură precară şi fanfaronadă decorativistă. Acele „voci din public" care reclamă cu ostentativă justețe o accesibilitate artistică gen „buletin rutier" probează ridicolul situației de a ține cu tot dinadinsul să se afle în treabă. Teroarea anonimatului face multe victime. . .

*

Lectura este un act privativ de libertate. Te obligă să gîndești ca autorul parcurs. Ceea ce înseamnă că ai o libertate absolută.

*

Deosebirea dintre emoția psihologică şi emoția estetică poate fi asemănată, în principiu, cu deosebirea dintre recunoaştere şi trăire. Mijloacele tehnicizate din sfera mass-media îmbogățesc aria de cunoaştere prin desființarea abstractă a distanțelor. Calitatea ireproşabilă a reproducerilor aproape că anulează ceea ce Mihai Raiea numea „nostalgie izvorîtă din imposibilitatea ubicuității". Albumul conservă spații exotice pentru experiența personală. Dar adevărata emoție estetică face indispensabil contactul direct.

Este emoție estetică starea de o senzorială încîntare pe care ți-o dă admirarea armoniei continuității, de o calmă somptuozitate desfăşurată, ia perspectivei Champs-Elysees, Place de la Concorde (cu vestitul obelisc din Luxor), Tuilleries, Caruselul, Luvrul, privite de pe uşoara ridică tură a Arcului de Triumf; a nervurilor de o delicată sumeție ale Domului din Milano; a Campanilei vecine cu bazilica San Marco, din piața omonimă a Veneției, încărcata de o istorie blazo- nată; a monumentalității moderne, de o vînjoasă arcuire, a satului olimpic din Miinchen; a întinsei străzi principale din Heidelberg, cu ecouri goliardice în ireversibilitatea zidurilor; a pieții vechi din Praga, patiinată în cenuşiu evanescent; a concentrării efectelor sculptural-arhitectonice în Parlamentul budapestan; a prelungirii mării în decența mîndră a orăşelelor iugoslave de pe coasta Adriaticii; a uimitoarei fidelități reconstitutive din „noua" piață veche varşoviană, pierdută în suferințele anihilante ale războiului; a efectului concentric destins, tipizat ca o premoniție în „ringurile" vieneze; a superbei arcuiri a Varnei spre Galata, ca o tandrețe zămislită de modernitate; şi exemplele pot continua, în acelaşi registru, la nesfîrşit.

Sînt tot atîtea argumente pentru ideea că o nouă calitate a vieții, în expresia ei artistică, are datorii noi şi în ceea ce priveşte posibilitatea frecventării directe a surselor de artă. Fiindcă emoția estetică deplină este inseparabilă de realitatea obiectului care o produce.

*

Scenografia într-o expoziție autonomă? Tot la spectacol trimite, dar cu orgoliul de a-și pune în valoare propria trimitere, de a-l rememora prin elementele ei inconfundabile. Din artă dependentă, în acest caz, scenografia vine să sublinieze

imanența estetică a întregii munci depuse pentru realizarea spectacolului. Static sau mobil, masiv sau sugestiv, strident sau cuminte, vetust sau avangardist, evocator sau frapant, decorul, împreună cu costumele şi întreaga recuzită scenică oferă cadrul material în care spiritualitatea actului dramatic se regăseşte, cu accentele pe care piesa le conține în propria-i structură. Poate că scenografia, dintre toate componentele spectacolului dramatic, este cea care dă impresia cea mai puternică, vie, palpabilă, concretă despre imaginarul dramatic, care înțelege lumea ca teatru, dînd materialitate dimensiunilor şi deschiderilor piesei, spre tragic, comic, liric,

buf, terifiant etc. In spectacol, scenografia vizualizează spiritul.

*

După ce a inspirat trucul „fotografiilor mişcate" grație ecloziunii tehnicilor de proiectare şi transmitere (cinematografia, televiziunea), fotografia propriu-zisă şi-a descoperit propriile resurse expresive, constituindu-se într-o specie a artei. Parcurgînd drumul născut din latențele ei comunicante cu sensibilitatea şi civilizația moderne, fotografia s-a reîntors, cu o conştiință de sine sporită, dar şi cu o nostalgie stimulativă, spre oglinda adîncă a propriilor cadre. Fotografia artistică este, în acest sens, şi o practică polemică la adresa antrenării grăbite şi de cele mai multe ori superficiale a tehnicii imaginilor în vîrtejul vizualității moderne. Artistul fotograf reconverteşte tehnica la artă. Spiritul îşi reia locul uzurpat de imperativele tranzacționale ale reclamei. Ca artă (presupunînd deci comportamentul intenționat al executantului), fotografia implică emoția în caligrafia contrastelor, în perspectiva de abordare, în predominanțele structurările, în limbajul obiectivat al umanului, în reveria transmisă de însuşi imobilismul cadrului ales. Fotografia artistică a ştiut să facă din riscul rigorii statice o virtute. De la clagherotip Ia fotografia artistică este acelaşi drum ca de la cuvînt la literatură, de la culoare la pictură. ...

•

Moda în artă are două cauze: existența unui model prestigios, de mare înrîurire morală şi artistică, şi constituirea unei mentalități „epigonice“, care întreține *în practică* prestigiul acestui model. Cel de al doilea aspect constituie de fapt *moda,* printr-un fel de inadecvată folosire a instrumentelor de lucru: revine criticii, apoi istoriei artei, datoria de a întreține longevitatea modelului, nu creatorilor înşişi care, dintr-o salutară conştiință a cultului pentru model, fac o figură de prozelitism obedient, mai mult sau mai puțin conştient. înrîurirea, desigur, există, datorită contextului cultural în care se exercită, şi aceasta creează acel tonus benefic al aspirației spre perfecțiune, consonantă cu dorința — secretă sau nu — a fiecărui creator de a-şi desăvîrşi creația. Dar atenuarea conştiinței critice de raportare (care întreține, în fapt, fenomenul *modei),* datorită insuficienței de personalitate sau pur şi simplu comodității, compromite înrîurirea reală exercitată de model şi împinge dinamismul firesc al artei spre limita dezorientării. Apar, în consecință, migrări bruşte de la un model la altul, se fac şi se desfac grăbite grupări de atitudine (există *mode* şi în polemică) şi — ca un efect aparent paradoxal — se agită vanități care îşi arogă priorități şi ierarhii în masa prozelitismului. Moda întreține folia clasamentelor.

Dacă moda se explică în sfera psihologiei creației, manierismul este reflexul acesteia stilistic. Impresia de manierism rezultă din omogenitatea de expresie a unui grup de creatori, este un fenomen retardant în ordinea expresiei artistice, datorită împrumutului nediferențiat de motive expresive predominante. în această situație, manierismul traduce *în forma* obediența de travaliu artistic față de schema structurală a modelului. Sigur că aceste situații nu sînt salutare, ele sînt stagnante în dinamica morfologiei creației şi nu oferă teoriei decît motive de mîhnire.

Dar mai există şi o altă formă a manierismului, care nici nu este de fapt

manierism în litera strictă a termenului. Este vorba de coerența mijloacelor de expresie din interiorul unei opere, aparținînd scrupulului de elaborare al unui creator anume. In acest caz, unitatea de sine, care urmărește perfecționarea stilistică prin repetarea perfecționată a structurilor expresive proprii unei personalități, vizează punerea cît mai bine în valoare a unui mod *propriu* de expresivitate, de care, temparamental, autorul 111 cauză nu se poate îndepărtă decît autoanulîndu-se. Aici subtilitatea critică este solicitată spre o cît mai dreaptă cumpănire. Acceptarea prea grăbita și nenuanțată a blamului de *manierism* este, în această ordine de idei, o gafă a actului evaluator.

De aici nu am vrea să se dcducă validarea manierismului numai la indistincția stilistică a unei grupări. Există, desigur, și un manierism „personal", care dovedește natura epigonică a autorului în cauză, stagnarea creațici sale la un nivel ce nu poate fi depășit, fenomen care se manifestă cu predilecție la tinerii creatori, la cei care rămîn eterne „promisiuni".

SCURT TRATAT DE ORGANOLOGIE ESTETICĂ

Nici o încercare de explicare a artei nu se poate dezice de la o viziune globală, de la o cuprindere totalizatoare, singura care poate îndreptăți concluzii cu caracter de valabilitate filosofică. Momentele fragmentare ale analizei și demonstrației constituie celulele operative ale sintezei spre care năzuiește studiul de estetică generală. Pledînd pentru o intenție explicativă de ansamblu pledăm pentru relevarea artei sub raportul idealității umane pe care o conține și pentru înțelegerea adecvată a resorturilor care fac ca aceste idealuri să fie posibile în cadrul unui limbaj specific. Valoarea studiului stă în el însuși în măsura în care îl și transcende, des- chizîndu-1 spre noi orizonturi ontologice, știut fiind că explicarea artei înseamnă explicarea conștiinței de sine a omului, a modului lui de a ființa în orizontul valorilor. Istoria artei dovedește clar persistența — nostalgică sau activă — a nevoii de sinteză, faptul că perioadele de intensă specializare, care atomizează interesul la nivelul luxului de termică aplicată, nu sînt altceva decît etape pregătitoare pentru noi cuprinderi, generale, pe care dorința irepresibilă de cunoaștere le reclamă într-o perpetuă *actualitate.* In studiul estetic, momentul stă sub semnul duratei, cronologia relevă serialități omogene, progresul însemnînd continuitate organică a preocupărilor — forma cea mai vie a conștiinței valorilor intrate definitiv în patrimoniul artistic al omenirii. Fiind producere, arta este și re-producere, atît ca dinamică internă a formelor de creație, cît și ca reluarea, în mereu alte viziuni, a mijloacelor instaurative esențiale. Se poate contura, deci, o istorie intensivă a esteticii, atentă la morfologia dinamică a formelor de creație, și una extensivă, preocupată de marile tipare ale cristalizării artistice. Ambele converg spre cuprinderea exhaustivă a fenomenului, în cadrul căruia explicarea cauzală a operelor își găsește cea mai potrivită punere în valoare.

Dar preocuparea de sinteză poate îmbrăca și forme mai intim atașate de specificitatea fenomenului artistic, fără ca aceasta, desigur, să impieteze cu ceva asupra rostului și îndreptățirii studiului teoretic complet, discursiv, în buna tra-

diţie a marilor sisteme şi doctrine din istoria universală a esteticii. întrezărim posibilitatea cuprinderii intenţiei de sinteză şi prin explicări *simbolice* date specificităţii artistice, explicări care trimit la înţelegerea de ansamblu prin subtilitatea deschiderilor pe care le cuprind. Referinţa simbolică la ontologia obiectului artistic comprimă, aduce la scară redusă, o sumă de înţelesuri la care sinteza desfăşurată ajunge prin ample şi detaliate incursiuni explicatoare.

Şi aici are loc un fenomen pe care un estetician îl poate observa cu destulă uşurinţă: premisele şi concluziile sînt sensibil apropiate, pe cînd mijloacele demonstrative variază la nesfîrşit. Atunci, ne putem întreba: ce rost are un studiu paralel, pe coordonate previzibile? Să aibă doar rolul de simplă confirmare? Chiar dacă ar fi doar atît şi ar fi suficient, gîndindu-ne că, în artă, confirmarea înseamnă însăşi existenţa conştientă, socială, a valorilor specifice. Dar mai există şi o altă îndreptăţire. Postularea valorii stă la baza mai tuturor studiilor de estetică. Pornindu-se de la confirmarea intuitivă a valorii estetice, se tinde spre detalierea specificităţii în concepte demonstrative. Anularea premisei care stipulează valoarea ca postulat al studiului ulterior deteriorează întreaga construcţie a edificiului estetic, pus în impasul filosofic de a demonstra arta în absenţa artei. Dar nici cu aceasta nu socotim încheiată problema îndreptăţirii „studiului paralel1'. Prelungirea explicaţiei o găsim tot în personalitatea distinctă a discursului artistic, în specificitate: arta fiind inovaţie în formă, semnificare de sine a formei, sensibilizare de sens prin mijloace senzorial-intuitive, demonstraţia despre artă poate lua şi forma (posibil a fi cea mai potrivită) congruentă a demonstraţiei prin intermediul specificităţii formei, prin inovaţie în chiar forma demonstraţiei, aceasta fiind în sprijinul temei de faţă. Este modalitatea recurgerii la simbolul demonstrativ, care îşi subordonează discursul explicit, îl implica în suma de iradiaţii pe care simbolul demonstrativ ales este în măsură să le dagaje. Conceperea operei de artă ca o sumă de energii convergente, cu o logică implicită cuprinsă într-o edificare structurală coerentă, organică, avînd forţe constitutive acţionînd centripet, vădite în sudura indecompozabilă a părţilor componente (fără ca produsul întreg să fie numai suma aritmetică a părţilor alcătuitoare, ci o calitate reprezentativă a aporturilor parţiale), este o astfel de cale *simbolică* a demonstrării artei *de sine* şi *prin sine.*

înregistrînd o amplă prezenţă în istoria esteticii, conceptul organologic susţine, în principiu, înţelegerea operei de artă ca un tot unitar, de configuraţie organică, un organism suficient sieşi, viabil prin acţiunea conjugată a forţelor născute din însăşi specificitatea sa. Cu alte cuvinte, operei de artă i se postulează, prin acest concept, consistenţa unei existenţe independente, profund specifice, adăugînd în contingcnt un mod existenţial individual, inconfundabil, un nou regim ontologic, cel al valorii artistice suverane, simbolizată într-o structură tensionată: expansivă în intenţie şi limitată ca formă, deschisă în aluzii şi închisă în circuit; o biologie spirituală în etape închise — operele de artă, şi cu dezvoltare ontologică
— filosofia culturii.

Teoria organicistă intenţionează să sugereze, prin postularea stabilităţii formal-structurale a produsului artistic (etalată în special în viziunile moderne

despre artă), ceea ce este durabil în realitate. Fuziunea de elemente în cadrul întregului artistic, elemente distincte în sine şi chiar opuse, duce la coeziunea formală de ansamblu şi permite trecerea la un al doilea prag al analizei, analiză autorizată de autonomia formei artistice inteligibile, cu o structură deosebitoare faţă de contingent. Pe întemeierea valorii formale se dezvoltă edificiul discursiv al judecăţii estetice, simbolizată, concentrat, în teoria organologică. Coerenţa interioară a produsului oferă analizei o bază obiectivă, tot astfel cum coerenţa formei determină conţinutul artistic.

Similitudinea de structură dintre artă şi frumos porneşte tocmai de la calitatea dominantă a amîndurora — autoritatea formei, supremaţia naturii expresive. Aceasta înseamnă, în principiu, că *„fiecare* element de formă exprimă *toate* componentele de conţinut şi *fiecare* secvenţă de conţinut se imprimă în *toate* manifestările de formă" (Ion Ianoşi). Referinţa comună, cea de valoarea estetică, se face la principiul de stabilitate a formei, spre care converg, mai direct sau mai nostalgic, şi tipurile moderne de frumuseţe („arta a fost şi continuă să fie o activitate cizelatoare de forme" — id.).

Pluralismul estetic (opus monismului reflectării ştiinţifice) statuează autonomia fiecărei opere de artă, orice nouă creaţie introducînd reţeta originală a normativităţii sale imanente în normativitatea estetică generală. Instituirea produsă *în* şi *prin* fiecare nouă operă reprezintă, în simbolul astfel conţinut, o „lume" („o totalitate desăvîrşită şi închisă" —

G. Luckăcs), purtătoare de semnificaţie, de sens evocator, prin care „rotunjirea formală, autonomia fiecărei creaţii artistice devine purtătorul unei considerări a lumii din punctul de vedere al genului uman, purtătorul conştiinţei de sine a speciei umane" (id.). Aceasta înseamnă o corespondenţă cu mediul omogen prin forţele de acţiune ale determinărilor esenţiale care fac din opera de artă o totalitate intensivă. Prin efectul creaţiei, stabilitatea solidarităţii adînci dintre elemente evident opuse sau mai puţin depărtate (componentele unui tablou, înlănţuirea sunetelor în muzică etc.) se relevă ca o finalitate omogenă, din care nu sînt îndepărtate diferenţele, ci evidenţiază tocmai noua calitate a sudurii dintre ele. Principiul unităţii în diversitate, din gnoseologia realităţii, are corespondent în artă (definitor pentru aceasta) tensiunea dintre eterogeneitatea elementelor componente şi supunerea lor la codul unităţii formale. Pe constatarea acestei tensiuni îşi construieşte şi Georg I.uckăcs explicarea artei mari, cînd observă că „tocmai arta cea mai desăvîrşită şi mai autentică relevă această tensiune dintre unitatea supremă şi diferenţierea supremă, în care menţinerea omogenităţii a ceea ce în mod categoric este putcrnic divergent rămîne, artisticeşte, momentul precumpănitor".

între doctrinele ordinii universale intră şi acea organizare experimentală a tonalităţii evidenţei pe care o marchează arta, alături de cele mecaniciste, contextuale, formaliste. Cea organicistă interpretează valoarea estetică prin globali- tatea sentimentului despre o operă de artă.

în fenomenologia artei, referinţa la „natură" nu înseamnă numai reliefarea „în sistem" a unei ierarhii valorice a plăsmuirilor, ci relevă mai întîi caracterul

structural al unității şi deplinătății interioare, sub aspectul dinamicii organice. Structurile naturale sînt marcate cronologic, cele estetice sînt suverane prin implicarea unei conştiințe nemijlocite, sensibil- intuitive, despre integralitatea şi completitudine;! lor. N. Hartmann a observat, în *Estetica* sa, că obiectul estetic natu

ral este atît de congruent în structura sa nativă, de unitate fără lacune, încît, contemplîndu-1, „noi simțim bucuria primăverii, pe care o trăim şi o gustăm ca aparținînd peisajului însuşi, şi îi atribuim o subzistență în peisaj". Prin mijlocirea artei, etalonul frumosului natural se prelungeşte în metafizică. Numai în fenomenologia artei esteticul dobîn- deşte conştiința clară a structurii imanente, prin sesizarea raporturilor planurilor, a individualității şi legăturii lor. în perspectivă organologică, jocul involuntar al formelor din natură dobîndeşte necesitatea finalizării, deci sancțiune estetică. Elementele valorice formale prin obiectul estetic natural oferă datele configurative ale categoriilor formale aflate în raportul estetic al unității în varietate.

în genere, se poate vorbi despre participarea organicismului estetic la înțelegerea *intimă* a naturii artistice, prin- tr-un duet explicit al folosirii judecăților. Aceasta a întreținut — credem — şi notorietatea estetică a ideii de-a lungul timpului, făcînd-o să nu cunoască dezavuări spectaculoase, în ciuda aspectului (aparenței) de rigoare ştiințifică şi a cadrului controlabil pe care îl propune, organicismul estetic analizează forme organice pentru artă, în felul în care ontologia procedează la descrieri structurale generale. Dar descompunerea şi re-compunerea structurală „pînă la capăt", pe acest drum, mai direct spre produsul artistic decît altele, nu este dată prin însăşi aplicarea procedeului, fiindcă, altfel, ar fi echivalat cu epuizarea schematică, de principiu, a productivității artistice în genere, ceea ce rămîne — totuşi — o inepuizabilă nostalgie, pe care filosofia artei nu face decît să o alimenteze, pe cît este mai conştientă de sine.

Referința organologică se manifenă predilect la forma artistică, dîndu-i acesteia înțelesul explicit de unitate semnificativă, arătînd că forma artistică *poate fi* o lege generală în măsura în care *este* cu necesitate o formă a fiecărei opere de artă individuale. Principiul unificator este conținut în legea estetică a coerenței interioare. Lipsa de unitate se resimte ca o deficiență artistică şi provoacă o stare de frustrare în sentimentul estetic perceptiv. Aspectul de necesitate naturală a unității compoziționale este cu atît mai reclamat în cazul lucrărilor non-figurative, la care consecvența lăuntrică şi unitatea formală a fiecărui strat component trebuie să spună prin sine şi ceea ce, la opere de altă factură, se spune prin reprezentare. Aceasta înseamnă că legea general- estetică a necesității interioare se manifestă de la caz/la caz, în funcție de existența artei în particular, dar nu că esența ei ar fi schimbătoare. Acordul cu sine al întregii plăsmuiri este o condiție indispensabilă şi sc bazează pe adevărul imanent al fiecărei opere, De aici decurge şi evidența că libertatea artistică nu este pur arbitrară, nici antinomică față de inerența determinării. Libertatea artistică înseamnă capacitatea dc a alege propria imanență a determinării, prin căutarea şi găsirea unei legități caracteristice, personale, vădită în preferința formală, opțiunea pentru modelare, efectuarea pe cont propriu a operațiunilor de alegere, eliminare şi subliniere. Libertatea creatoare nu neagă fundamentele artei, ci

— din contră — le demonstrează ca nccesare în virtutea cerințelor estetice. Or, aici, cîmpul de manifestare este practic inepuizabil. Formele artei sînt infinite tocmai fiindcă fiecare operă de arta este unică. Cele care impresionează în cea mai înaltă măsură sînt cele în care creația se desăvîrşeşte pe sine, devenind,

astfel, tipare ideale a^e imaginației creatoare a artistului, absorbind cît mai deplin personalitatea sa creatoare. Indivizibilitatea operei de artă arată că orice expresie artistică este, în sine, o expresie unică, irepetabilă ca atare (cum scria Croce, „activitatea estetică este fuziunea impresiilor într-un tot organic").

Revenind la relația cu frumosul originar, putem aprecia că frumosul formei naturale este subsidiar aparenței artistice, căreia îi servește ca bază, dar nu ca model. Este adevărat că frumosul formei naturale își păstrează o anumită independență în ornamentică, dar și în acest caz este un cîștig „intelectual", anume astfel căutat, intenționat ca atare datorită virtuților (sau servituților) imitative ^ale genului (în peisaj, în schimb, sentimentul estetic „nu constă din formațiuni ale naturii, din păduri și ogoare, ci abia din priveliștea plastică precisă pe care o oferă toate acestea, dintr-un anumit punct al spațiului" — N. Hartmann; aici joacă un rol constitutiv esențial locul în spațiu și timpul ales de subiectul contemplator). Prin rigorile artei, conceptele naturiste evidențiază *sistemul* ca o stare de spirit.

Asimilînd elementele într-o viziune proprie, artistul realizează o nouă realitate organică, o nouă și vie realitate, care nu este numai un ansamblu de părți, ci un organism integrat, cu funcție constructivă exemplară pentru însăși organizarea universului nostru omenesc. Organologia estetică poate fi antidotul teoretic la tendința impersonalizării existentă în profuziunea de forme a artei moderne, artă care sc

îndreaptă, cu o febrilă anxietate, spre tipuri formale anorganice.

Excelenta mărturie a artei despre sentimentul dăinuirii umane a inspirat un emoționant final studiului lui Herbert Read despre funcția artei în dezvoltarea și consolidarea conștiinței umane *(Imagine și idee),* la care subscriem și din perspectiva simbolismului organologic: „Dacă sîntem superiori animalelor, dacă spiritul nostru se poate îmbăta cu ideea gloriei și, astfel, înălța deasupra sentimentului brut al neantului, aceasta se datorează faptului că posedăm darul de a făuri imagini, acea replică luminoasă a tuturor operelor poetice și filosofice. Ne bucurăm, însă, de această înzestrare numai în măsura în care noi toți, după puterile și aptitudinile noastre, sîntem în contact nemijlocit cu dezvoltarea și forma lumii vizibile".

Obiectul „bine făcut" — rezultat din acel „techne" antic
— simbolizează structurile cosmosului într-o rigoare a elaborării care poate fi identificată în mistica pitagoreică a numărului. Raționalizarea proporțiilor a contaminat artele de nostalgia raporturilor existente în muzică, întreținînd dorința unei estetici a armoniei. Pregnanța modernă a structurii a făcut ca formele să-și abandoneze ceea ce le era tranzitoriu, aleatoriu — operație estetică dusă la virtuozitate în cubism, constant în forme constante. Sugestia geometrică preluată ca element generator de structură, reliefarea ordonării elementelor într-un algoritm de construcție au dus la compoziții seriale, în estetica modernă. Toate acestea vin să confirme apetența pentru structură a spiritului artistic contemporan.

Din legile naturale ale proporțiilor derivă și practica artistică a *punerii în proporție,* mai evidentă în lucrările de arhitectură și artă plastică, teoretizată încă din Antichitate. Preluînd raporturi existente în afara omului (cosmos, natură), teoria organologică a proporțiilor cîștigă o anume autoritate datorită efectului de coerență artistică pe care îl determină atunci cînd se aplică la elaborarea bine condusă a obiectului de artă. Legile naturale ale proporțiilor devin prescripții tehnic-artistice cînd se aplică la lucrări de arhitectură și artă plastică, suscitînd competența meșteșugărească a practicienilor artei, cărora le înlesnește activitatea făcîndu-le conștientă finalitatea materială și simbolică a produselor lor. Prin faptul că proporția reprezintă atît raportul dintre părțile obiectului, cît și dintre acestea și întreg, se poate susține că „proporția este organismul formei (sau formelor)" (M.
H. Radian) și satisface, astfel, simțul estetic al contemplatorului de artă. Sintaxa elementelor unui obiect conferă acestuia ordine lăuntrică, o anume armonie în formă, care inspiră contemplatorului o stare de plăcere. Se confirmă, astfel, prin mijloace de investigare modernă a obiectului estetic, credința lui Platon că totul este rînduit în *formă*, aceasta fiind o emanație concretă a armoniei universale, postulată în prevederile „secțiunii de aur", definită de gînditorul atenian înainte de descoperirea șirului numeric al lui Fibonacci (legea numerică a creșterilor organice), arătînd încă de atunci ce mult înseamnă în artă „unitatea în multiplicitate".

Un rol deosebit în operațiunea de punere în proporție revine *ritmului* ca determinant estetic izvorît din însuși instinctul vital și care, tocmai prin aceasta,

place spontan, solicită adeziunea imediată. Ritmul plastic este perceput biunivoc: în spațiu şi în timp, marcînd succesiunea legică a sintaxei obiectului estetic. Simetria bilaterală specifică omului, aplicată la artă, satisface instinctiv simțul estetic prin senzația de echilibru pe care o dă. în aceasta se recunoaşte şi izvorul practicii moderne a *modelării* din operele de arhitectură şi artă plastică (dimensionarea elementelor alcătuitoare după o unitate de măsură unică), aparținînd intrinsec operei, fiindu-i, deci, organică. Aspectul ideatic, simbolic al corelărilor organice se recunoaşte — în arhitectură, de exemplu — în înțelesul simbolic al fiecărui element (planul în cruce al unei biserici etc.).

în genere, experiența vizuală, atît de importantă în arta modernă, este dinamică şi îndeamnă la profunzime, fiindcă în spatele aranjamentului de culori şi forme se caută şi se percep tensiuni semnificative. Scheletul structural al picturii este determinant pentru efectul de ansamblu al cadrului pictural. Echilibrul rezultă din energia potențială a sistemului şi conferă caracter de necesitate pentru toate părțile sale. „în condiții de dezechilibru — observa Rudolf Arnheim un efect contrariu, în *Arta şi percepția vizuală* —, mesajul artistic devine incomprehensibil. Ambiguitatea imaginii nu ne permite să hotărîm care din configurațiile posibile este cea urmărită. Avem senzația că procesul de creație a înghețat accidental într-un anumit punct al desfăşurării sale". Modelele repetitive pe verticală realizează echilibrul structurilor plastice prin omogenitatea rețelei de conexiuni dintre elementele compoziției. Schimbările parțiale pot modifica structura întregului, dar „o schimbare de formă sau culoare poate avea doar un efect ne

însemnat asupra întregului atunci cînd schimbarea se produce, ca să spun aşa, în afara cadrului structural" (id.). Acelaşi autor distinge, în subdiviziunile structurii întregului, „părțile autentice" — secțiuni ale unui subîntreg din contextul total, de simplele porțiuni sau bucăți — secțiuni separate doar într-un context local, nedepinzînd de o semnificație în imagine. Primul nivel, cel „autentic", este şi cel care probează legea reciprocității (după care partea depinde de structura întregului, iar întregul este influențat de natura părților). Nu există autonomie completă pentru nici o porțiune izolată din opera de artă. Sesizarea organizării globale este condiția receptării estetice. Recunoaşterea semnificației se bazează pe identitatea dintre axe şi corespondențele fundamentale ale imaginii (aşa cum se recunosc stilizările corpului omenesc, executate de artişti din diverse timpuri şi aparținînd unor culturi deosebite). Naşterea formei organizate este condiția jprimordială a producerii „miracolului" artei. Geneza artistica în stare incipientă prezintă, pentru artist, dificultatea de a întrezări şi sugera întregul şi de a întreține tensiunea completărilor parțiale prin care lucrarea avansează, ca părți ale unui tot care se naşte.

Există o ciocnire dramatică într-o unitate care nu se realizează, neîmplinită (sau nedusă pînă Ia capăt), cînd principiul interacțiunii părților nu s-a instaurat în obiect (de exemplu, într-un tablou, interacțiunea forțelor luminii şi ale întunericului), pentru a-l constitui ca atare. Neasamblarea păstrează la un stadiu intermediar procesul elaborării artistice; sau, în cazuri speciale, este vorba de o „finalizare" a travaliului creator care ridică intermediarul la rang de finitudine (ca în formele cinetice ale artei moderne, în care mişcarea relevă perpetuu potențialități noi ale energiei creatoare). S-a observat că, în pictură, alăturarea unei culori fundamentale de una avînd şi un adaos de altă culoare introduce o pertur- bație prin asimetrie. Repartiția fundamentalei în poziție subordonată conține o asimetrie structurală. Dar această con- trarietate de fond, această respingere ajută totuşi pictorului să figureze, uneori, un mesaj coerent (de exemplu, deosebirea, prin acest mijloc, a frunzelor de ramurile unui copac). Rezultatul este finalmente confuz numai cînd discordanțele sînt arbitrare. în fond, aceloraşi legi ale construcției estetice li se supune şi reprezentabilitatea imaginii în pictură, şi combinarea sunetelor într-o melodie, şi dispunerea evenimentelor într-o narațiune. Se poate deduce, de aici, că, în arta contemporană, *relația* cîştigă în importanță față de *reprezentare*.

Coerența structurală a unui obiect plastic conferă calitate expresiei vizuale, calitate predominantă în gustul artistic modern (în special pentru formele abstracte, care transmit mai pregnant mesajul actualității artistice). Configurația vizuală depăşeşte arbitrarietatea şi edifică ideea conținută în operă. Schema formală întruchipează în concret teme abstracte. Unirea dintre schema formală şi subiect concretizează în formă artistică abstracția universală, care, astfel, devine conținut fundamental. Reuşita operei stă în lizibilitatea caroia- jului de forțe, ceea ce ne arată din nou că arta abstractă nu se reduce doar la aparența formei pure, la o muzicalitate în sine, ci este şi purtătoarea unui sens simbolic. De aceea, poeti- cile recente sînt mult mai atente la rolul detaliilor în ansamblul compoziției artistice; de multe ori, deosebirea dintre realism şi abstracționism ține de simbolistica detaliilor. Cu toate acestea, renunțarea la detalii, în procesul

de constituire a artei moderne, tendința de suprimare a detaliilor pentru asigurarea pregnanței ansamblului, este evidentă în propensiunea spre abstractizare. Oricum, detaliile nu există în afara ansamblului, simplificarea lor înseamnă o operațiune tocmai în spiritul ideii de a sublinia încărcătura simbolică pe care o poartă. Detaliul este *în imagine* cu ansamblul şi împreună satisfac o legitate artistică. Cît priveşte inerența simbolizării în constituenții formali ai operei, avem în sprijin şi concluzia a doi istorici ai esteticii, K. E. Gilbert şi H. Kuhn, care au arătat că „un ansamblu de muzică sau pictură n-ar putea fi niciodată separat de impulsul spiritului care-l poartă, tin- zînd să-i ducă dincolo de simpla lui aparență în sensul metafizic şi la raporturi şi proporții distincte".

în *Introducerea* sa la *Istoria criticii de artă,* Lionello Venturi recunoaşte existența aceluiaşi principiu al ridicării dc la concret Ia abstract prin lucrarca artistului asupra datelor naturale inițiale, ajungînd astfel la concluzia că adevăratul sens al „organismului" este relevat numai prin practica artistică, prin descoperirea de semnificație în urma operațiunilor specifice travaliului artistic. Radiografiind exemplul unui pictor, esteticianul urmăreşte ridicarea la starea de contemplare de la nivelul prim al senzațiilor, urmărind felul de transpunere a unui copac pe pînză: „Ceea ce presupunem noi a fi realitatea obiectivă a naturii este copacul în sine, dar ceea ce cunoaştem e realitatea lui subiectivă, pe care o numim caracterul copacului — cu alte cuvinte, ceea ce a văzut şi a simțit pictorul. Asupra acestei realități subiective lucrează imaginația, în scopul de a o clarifica, de a-i reda imaginea. Artistul ajunge la clarificarea respectivă şi îa crearea imaginii numai atunci cînd reuşeşte să înțeleagă forma realității subiective. Funcția copacului constă în a-l inspira pe pictor".

O concepție evident asemănătoare dezvoltă Northrop Frye despre natura şi funcția criticii, cînd conchide, sub un titlu „organicist" *(Anatomia criticii)* şi în spirit aristotelician, că „se simte în critică nevoia imperioasă a unui principiu ordonator, a unei ipoteze fundamentale capabile, asemenea teoriei evoluționiste din biologie, să privească fenomenele pe care le studiază ca părți ale unui întreg". Evident, postularea coerenței depline în sistem perfect inteligibil este o condiție a criticii moderne. Aplicat la literatură, de data aceasta, esteticianul american pătrunde prin poarta deschisă de inteligi- bilitatea din ştiințele naturii, pentru înțelegerea literaturii nu ca un simplu conglomerat de opere, cî ca decurgînd dintr-o ordine generală, deoarece, „aşa cum toate ştiințele naturii se bazează pe o ordine existentă în natură, literatura reprezintă şi ea o ordine".

Observațiile făcute ne conduc la concluzia că putem vorbi şi despre un organicism „contextual", care rezultă din procesul de integrare a oamenilor aparținînd unei colectivități stabile, într-un context cultural-artistic prin exaltarea unui cod semantic integrator (extinderea analogică a principiilor artistice între producători şi consumatori de artă, caracteristică epocilor „clasice", de maximă înflorire culturală, după care urmează, de regulă, în dialectica istoriei, dicotomia gusturilor, care marchează faze de decadență, de opulență formală, alexandrină, de nesiguranță).

Teoria organologiei estetice conține în sine o serie de sugestii artisticeşte constitutive şi, de aceea, exercită o reală seducție asupra cercetătorului, aceasta şi datorită vitalității sale de-a lungul timpului, dar poate şi datorită relativei sale ne-

glijări în aria preocupărilor exegetice. Din epoca de aur a gîndirii eleate şi pînă în cea mai strictă actualitate, ideea artei ca organism a fost interpretată în multiplele sensuri pe care le conține, spectrul său ideatic larg oferind personalităților teoretice mijloacele unei — uneori — patetice pledoarii.

Ideea artei ca organism, reluată, pînă în zilele noastre, de esteticieni din cele mai diverse părți, îşi află originea treptat pierdută într-un îndepărtat istoric trecut vag spre mitologie. în accepție primitivă, semnificația biologică a frumosului artistic desemnează o reacție magică a omului, de apărare

a lui de tot ce atacă instinctul său de conservare (arta zoomorfă magică). Ideea frumosului biologic a exercitat la început o funcție utilitară pe fond existențial, fiind în similitudine cu binele (frumos asimilat), în cadrul sincretismului arhaic al valorilor fundamentale. Desigur, este vorba de o formă rudimentară a sentimentului de frumos, care încă nu poate fi asimilat unui concept. Din vacuumul mitologic, o primă sugestie se poate desprinde din reprezentările antropomorfe, în care aspectele importante ale activităților umane luau forma unui simbolism magic. Odată cu evoluția economiei primitive şi cu stabilizarea structurilor sociale, cu tendința de „specializare" a funcțiilor conştiinței, a început un îndelungat proces de pozitivare a simbolurilor, printr-o treptată asimilare a lor în real. Procesul cultural de interpretare a simbolurilor a urmat un drum sinuos în istoria civilizației şi în succesiunea mentalităților, tendința de pozitivare şi socializare interfe- rîndu-se cu resurecția conceptualizărilor ezoterice, duse la o specializare acută în zilele noastre.

Sub forma închegată a conceptului, ideea unității şi de- săvîrşirii organice a operei de artă apare la Platon (dialogurile *Fedru, Gorgias),* unde, folosindu-se de analogia cu natura (avînd credința că arta, deşi „mincinoasă", constituie o copie funcțională a realității), se subliniază cerința armonici, a echilibrului părților în componența produsului artistic: „Orice cuvîntare trebuie întocmită asemenea unei ființe înzestrate cu un trup al ei, cu cap şi cu picioare, cu un mijloc şi cu extremități potrivite între ele şi potrivite cu întregul". Această idee platoniciană, formulată astfel în *Fedru,* care depinde reuşita artei oratoriei de corespondența structurală a discursului cu corpul viu, va reapare la Aristotel şi Horațiu, în artele lor poetice. în *Banchetul* teoretizează, apoi, ideea frumosului organic, care trebuie să fie unic şi indivizibil. Ideea apare nuanțată estetic în *Statul,* unde găsim formulată exigența armoniei sau potrivirii formale, în muzică, pictură, tragedie, retorică. Unui discurs bun i se cere o turnură sculpturală, trebuind deci să respecte articulația naturală a creaturii vii. în ciuda subtilităților sale gnomice, Platon rămîne, în formularea ideii organologice, la nivelul unei corespondențe mecanice, neadîncite în specificitatea discursului astfel obținut, ba- zîndu-se doar pe asemănarea funcționalităților parțiale.

O deschidere spre metafizică întîlnim, în schimb, Ia Atha- nasios, în ideea că tiparele simetrice simbolizează atît natura ca totalitate, cît şi concentrarea miniaturală a armoniei cosmice (în corpuri naturale sau artificiale). Athanasios remarcă în mod organicist efectul corespondențelor: „Dacă o lucrare a lui Fidias se recomandă de la sine, fără nici o semnătură, prin armonia şi proporțiile ei corecte, cu atît e mai adevărat acest lucru despre lume, care e capodopera celui mai desă- vîrşit dintre sculptori".

Prima concepție de „biolog" asupra artei o întîlnim formulată ca atare la Aristotel: natura oferă tipare constante, deci exercită un efect stimulativ pentru realizarea la maximum a capacităților configurative, pentru desăvîrşire. El nu prefigurează „muzeul imaginar" ca o sumă de obiecte, ci numai elanul energiei structurale. Ideea îşi găseşte justificare prin finalitatea hedonistă a artei, care este chemată „să poarte asupra unei singure acțiuni, întregi şi complete, avînd un în-ceput, un mijloc şi un sfîrşit, pentru ca — una şi întreagă, ca orice arganism — să poată produce desfătarea care-i e proprie" (*Poetica,* XXIII). Interesul său pentru procesele organice I-a făcut să susțină şi modelarea ca atare a conceptului de

„imitaţie", aplicat la artele imitative ale muzicii şi poeziei: complementaritatea plăcută a culorilor în pictură, raporturile armonioase dintre tonuri în muzică. Ordinea estetica maximă, dispunerea părţilor astfel încît să se asigure atingerea unui scop unic, fixează funcţia în întreguri semnificative. Avînd „suflet" (subiecte sau istorisiri), operele sînt „organisme vii"; între diferite arte diferă doar gradul de coerenţă, însă tipul de organizare este acelaşi. Studiind poezia în modul în care un biolog studiază sistemul natural de organizare (ela- borînd, deci, legi generale ale experienţei artistice, delimitînd genuri şi specii), Aristotel avea convingerea că, astfel, poate ajunge la un sistem de cunoştinţe practic integral inteligibil.

In filosofia Stagiritului, arta fiind o realitate posibilă, deci o reprezentare verosimilă, analogia cu virtuţile organismului demonstrează necesitatea unei unităţi structurale în organizarea produsului finit, cu o ordine interioară intenţionată pentru atingerea unui scop. Şi la Platon, şi la Aristotel, ideea organologică servea scopului pedagogic al învăţăturii că esenţa operei stă în convergenţă: armonia interioară şi închegarea de ansamblu. Deşi cei doi au stabilit esenţa *naturala* a organologiei estetice, la Plotin vom întîlni convertirea premisei organice într-o justificare transcendentă, frumuseţea naturii în întregime fiind dovada acestei epifanii, concluzia unităţii fiind aici speculată. Este de amintit că E. Adickes acorda şi acestei viziuni o îndreptăţire (existentă, dealtfel, în logica temei), prin sesizarea compatibilităţii de principiu, teoretice, dintre organicitate şi teza monistă a principiului suprem: „Concepţia monistă despre lume este influenţată în chip esenţial de punctul de vedere estetic. Universul în totalitatea lui este pentru el un organism, ale cărui frumuseţi le admiră" (*Charak- ter und Weltanschauung,* 1907).

în concepţia istoricistă a lui Winckelmann, întreaga artă antică este asemuită cu un fenomen biologic, care ajunge treptat la maturitate, parcurgînd, pentru aceasta, faze succesive. Important este faptul că istoricul de artă subliniază conceptul de evoluţie a stilurilor. Urmărind această dezvoltare vie („istoria artei are ca scop expunerea obîrşiei, creşterii, schimbării şi prăbuşirii ei"), în sensul morfologismului cultural, Winckelmann ţinea cont de efectele climei şi ale condiţiilor socio-politice (Du Bos semnalase relaţia dintre climă şi geniu, idee ce va deveni axială în concepţia lui Taine).

Tendinţa „anatomică" — prima prefigurare experimentală, „ştiinţifică", a impactului organismului natural cu arta

— s-a manifestat în Renaştere. Rafael, Diirer, Michelangelo au tratat erudit baza anatomică a mişcării. Experimentul ştiinţific releva un model de simetrie şi proporţie arhitecturală. într-o scrisoare a lui Michelangelo către cardinalul Rodolfo Pio, se cuprinde şi această concluzie în legătură cu observaţiile sale: „elementele arhitectonice trebuie să urmeze aceeaşi regulă ca şi membrele corpului omenesc", observaţii care vor deveni canonizate pentru practica artistului clasic, prin statuarea perfectei permeabilităţi a corpului uman la suflet — corpul ca spirit exteriorizat. Modelul omenesc al formei perfecte devine modalitatea de autodeclarare a spiritului. Să nu uităm că grecii vechi au făcut din forma naturală o pecete de emoţie şi înţelepciune, un ideal clasic al frumuseţii. în aceasta constă poezia sculpturilor lor, idealul artistic al antropomorfismului. Tot în Renaştere, Leon Battista Alberti remarca imgortanţa structurării organice a

produsului artistic, derivata din principiul organicității universale.

Clasicismul marchează stabilizarea conceptului organo- logic în poetici canonizate, cînd echilibrul natural al operei, dozarea deveniseră test al succesului. Indicînd profesoral modelul în natură („Unicul vostru studiu natura deci să fie"), Boileau exprimă crezul perioadei: *„Din opera de artă cu piese potrivite / Un singur tot să faceți prin forme diferite“ (Arta poetică).* Prin acceptarea necondiționată a filosofiei naturaliste a culturii, dusă la prejudecata imitației mecanice, codificarea ambiționată de clasiciști reducea substanțial aportul creator al artistului. Legiferarea Parnasului a folosit analogia cu produsele naturale, gîndite ca entități, în iluzia tau- maturgică a definitivării dogmatice, a canonizării operațiunilor de execuție. Pentru Descartes, mișcările somatice controlează raporturile simple și intervalele din muzică (con- damnînd, din această perspectivă, contrapunctul artificial), combinarea de măsuri și proporții are menirea de a stabiliza organismul artistic ca totalitate, pentru a putea produce senzații plăcute și folositoare. Hobbes deduce unitatea și vioiciunea spiritului direct din agilitatea vitală: imaginația depinde de „mişcarea organelor corporale. Astfel, spiritul nu va fi nimic altceva decît mișcările din anumite părți ale unui corp organic".

Interesantă este preluarea gîndirii artistice organiciste de la clasicismul obiectivist la reflexul subiectiv al intimității romantice. Ca o compensație, Sainte-Beuve voia să apropie de realitatea vie critica și teoria, osificate de preceptele clasicismului, ceea ce a dus la confirmarea, dintr-un alt unghi, a unității organice a operei. „Sînt un naturalist al spiritelor" — se va confesa Sainte-Beuve, într-o lucrare de biografie spirituală *(Cuvinte despre mine însumi),* conștient că romantismul nu subminează caracterul unitar artistic al operei, ci îi imprimă dinamism inedit orin reabilitarea estetică a neprevăzutului. Lansînd ideea clasificării artiștilor în familii de spirite, recunoaște că și-ar face un titlu de glorie din a fi, spiritualicește, considerat „un discipol al lui Bacon", cel care propusese „noul organon" ca experiment natural anti- scolastic. Ca o prelungire firească a criticii naturaliste (care relevă „adevărul relativ al fiecărui lucru și al fiecărui organism"), se promovează arta portretului ca metodă critică, al cărei scop intenționa o „clasificare a spiritelor". De aici vor deriva „fiziologiile" artistice, înflorite în perioada de confluență a romantismului cu realismul critic, sub semnul naturalist al descrierii obsesive (reducerea esteticii Ia fiziologie).

Herder a activat în ideea concilierii spiritului cu natura, în care vedea modelul perfecțiunii. Dar a situat în natură năzuința de unire cu spiritul, printr-un proces evolutiv, în stadii, pe care, parcurgîndu-1, se va ajunge la perfecțiunea spiritului pur. Concepția lui antropologică tinde să esenția- lizeze unitatea indestructibilă a corpului și spiritului, a simțurilor și intelectului. în referință estetică, obiectele frumoase trebuie dispuse sistematic, după o clasificare ascendenta.

Procedeul derivat al „fiziologiilor" a fost precedat de eseismul englez din *characters* — mici tratate de morală, portrete umane studiind caracteristicile cîte unui personaj. (Corespondentul modern al „fiziologiei", reflectată răsturnat, este perspectiva introvertită a analizei psihologic-microscopice, de tip proustian și pe baze bergsoniene, dusă la o ostentație a detaliilor. Este o distincție colaterală, o posibilitate teoretică de descendență, cu implicații ce pot fi exploatate.). Dar tot în Anglia vremii, Joshua Reynolds se entuziasma de starea perfectă a naturii, susțin în d doctrina tradițională a frumosului ideal dedus din regulile de artă stabi.ite de practica marilor maeștri. Regulile corecte se întemeiază pe natură: „apelează la natura însăși, care îți este totdeauna la îndemînă, și în comparație cu a cărei adevărată splendoare, cele mai frumos colorate picturi sînt slabe și pale". Natura ca model pentru artist conține adevăruri universale („cînd artistul a ajuns să conceapă în imaginația sa imaginea frumuseții desăvârșite sau ideea abstractă a formelor, se poate spune că e vrednic de a fi primit în marele sfat al naturii"). In consecință, trebuie studiate nu particularitățile individuale, ci speciile, proprietățile generale. Reynolds găsește că imitarea ideală a naturii poate fi facilitată prin studierea proporțiilor din statuaria antică și a compoziție marilor picturi italiene.

în secolul al XVIII-lea francez, Rousseau, deși nu a elaborat un sistem al frumosului, a dat, în schimb, un nou înțeles „naturii" ca model al artei. Un îndemn pentru accasta a fost lupta sa împotriva artificializării în viață, deci și pe scenă sau în muzică, fenomen corupător de gust. Armonia muzicii — susținea el — acționează asupra organului de simț asemenea unei scheme coloristice abstracte. Dacă la Diderot, „raportul" (sinonim al frumosului) exprima o tendință favo- rizantă pentru imitarea naturii în muzică, Rousseau îndemna, și el, spre cultivarea sentimentului natural în artă, capabil de a oferi modele.

Oskar Walzel (v. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters,* 1923) remarca reluarea teoriei estetice a orga- nicității pe o scară întinsă, de la ideea platoniciană a desă- vîrșirii organice a operei de artă, pînă la marea răspîndire din Germania epocii romantismului în literatură și a filosofiei clasice. Și Kant resimțea legătura dintre frumos și organismele naturale; Herder, Goethe și Schiller definesc la fel operele de artă, ca niște organisme cu viață specifică, rezultînd dintr-o biologie de altă natură. Teoreticianul cel mai îndeaproape preocupat de adevărul estetic al conceptului or- ganologic rămîne, în această perioadă, Schelling. El înțelegea filosofia ca un spirit dinamic, însuflețitor pentru arte, similar sufletului ca funcționalitate vitala în ordinea naturală a lucrurilor. Paralelismul pe care îl stabilește Schelling între artă și natură se referea în spccial la mecanismul analog al obiectivării: „în lumea ideală, filosofia se comportă față dc artă întocmai ca rațiunea față dc organism în lumea reală. Căci, dacă rațiunea devine obiectivă în chip nemijlocit prin intermediul organismului, și ideile eterne ale rațiunii se obiectivează în natură ca suflete ale corpurilor organice, tot astfel ideile filosofice se obiectivează în artă ca suflete ale unor lucruri reale" *(Filosofia artei).*

Teoria organicității operei de artă a primit o învestitură mai adîncă, trecînd prin retortele de rafinament ale spiritului goethean. Marele poet orienta

principial fantezia productivă spre sistematizarea legic naturală a imaginilor constituite în plăsmuiri artistice care, asemenea organismelor naturale, vor avea o structură inerenta firii lor: artistul trebuie ..să inventeze la nesfîrşit plante cu o existenţă pe deplin viabilă, plante care, cu toate că nu există, ar putea totuşi să existe, fără a fi numai plăsmuiri picturale ori literare, ci avînd veridicitate şi necesitate lăuntrică" (scrisoare către Herder, din 1787). Concepţia unei unităţi de stil între artă şi natură îl determină pe Goethe să admire necesitatea intimă a proporţiilor din sculptura antică, unde totul se înlănţuie după imperativul unei logici organice. Goethe a ajuns la aceste convingeri şi sub influenţa filosofiei panteiste a lui Spinoza, care întemeia metafizica (lumea ideilor) pe apropierea de înfăţişările concrete ale naturii. Goethe ajunge, pe această cale, la o concepţie organicistă vizînd idealitatea reprezentativă a artei antice şi, de aici, apoi, la un concept estetic autonom.

Pentru Schopenhauer, muzica era o încununare şi o sumă a artelor. în ea se cuprinde extensiv voinţa şi reflectă toate treptele procesului prin care trece natura. Muzica, întocmai ca lumea, este un precipitat al voinţei. Teoreticianul separă elementele muzicale formale şi le asociază regnurilor animale, în cel mai direct spirit naturist: tenorului îi corespund cristalele, altoul are atingeri ca animalele etc. Schopenhauer a întemeiat plăcerea estetică pe contemplare şi a înnobilat conceptul de *vita contemplativa.* El preia idei din gîndirea estetică a lui Schelling, de la 1800, ca reluarea ritmului prototipic al universului în muzică, sau a prototipurilor naturii organice în formele sculpturii. Corelaţia ideala filosofie-artă reproduce corelaţia vitală raţiune-organism. Arta înmănunchează într-un unic organism sinteza activităţilor conştiente şi inconştiente, a libertăţii şi a necesităţii. Realizarea artistică înseamnă o revenire la natură: „întocmai după cum raţiunea devine în chip nemijlocit obiectivă numai în organism, iar ideile intelectuale eterne se obiectivează ca suflete ale trupurilor organice, la fel şi filosofia dîvine în chip nemijlocit obiectiva prin artă, iar ideile filosofiei se obiectivează ca suflete ale obiectelor reale".

Tot ia începutul secolului al XlX-lea, Vicher se ocupa de obiectivitatea naturala a frumosului, introducînd chiar conceptul de „fizică estetică" *(acsthetische Physik),* în care erau clasificate tipuri de frumuseţe naturală, în trepte de realizare estetică. Pe linia Iui Vischer, de interpretare a similitudinii în obiectivare, se situează şi esteticianul german Ih. Lipps, spirit cuprinzător (a fost printre primii care au teoretizat „urîtul" ca obiect de studiu al esteticii). Promovînd ideea simpatiei cu formele cele mai elementare ale naturii (aşa-numitele „simpatii lineare"), Lipps apreciază drept pozitiv estetice acele lucrări care îngăduie o cît mai largă obiectivizare, o cît mai intensă vitalizare. Susţine, astfel, un biologism al concreteţei estetice, înţelegînd arta după ideea naturală a organismului vital, aflat în plenitudinea nediferenţiată a manifestărilor sale. (Subtilitatea acestei idei o va rcmarca Lucian Blaga atunci cînd aprecia ideea enunţată de Lipps drept „o apărare deghizată a naturalismului în artă"
— *Filosofia stilului).*

Prin H. Taine *(Filosofia artei)* se asimilează modelul natural într-o estetică

normativă propunînd o botanică a operelor. Metoda ştiinţelor naturii (faţă de care Croce manifestă neîncredere, califioînd-o cînd „superstiţie", cînd „iluzie", luînd-o în spiritul unei analogii stricte) îl determină să pretindă o estetică asemenea unui fel de „botanica, aplicată nu la plante, ci la opere omeneşti", care să urmeze „mişcarea generală ce apropie zi de zi ştiinţele morale de cele ale naturii şi, dînd unora principiile, precauţiile şi direcţiile celorlalte, să le comunice aceeaşi tărie şi să le asigure acelaşi progres". Taine şi Brunetiere legitimează asimilarea darwinis- mului în teoria artei.

Un moment aparte în concepţia organoiogică este marcat de romantismul englez de la limita secolelor al XVIII-lea şi

al XlX-lea. S. T. Coleridge, poet romantic înspăimîntat de tendințele democraticc ale revoluției franceze din perioada dictaturii iacobine, a preferat revoluției industriale refugiul în peisajul frust din nordul Angliei, alături de Wordsworth şi Southey, „poeții lacurilor" (*lake's poets).* Ardent studios al filosofiei germane, Coleridge va excela în compunerea „baladelor lirice", unde topeşte, într-un tot organic, construit vizionar, o serie de planuri artistice convergente —■ fantasticul, realul, liricul, narativul, elemente medievale şi exotice, amănunte prozaice, configurînd astfel un organism artistic complex articulat. Coleridge, artist al sintezei romantice, indica structura unitară drept izvor al satisfacției estetice, postulînd plăcerea artei ca asimilare a unui întreg. Se ajunge, pe această cale, la concluzia tehnică, ținînd de înțelesurile poeticii, că însuşi cuvîntul este un cumul de semnificații, un complex ideatic, un organ denominant complet. Ideea a devenit extrem de fecundă în teoria modernă a textului.

In epoca ştiinței, estetica — prin Darwin — extinde frumusețea la sfera selecției naturale (în *Descendența omului);* ducînd mai departe un principiu formulat de Alexander von Humboldt, afirma că „omul admiră şi adeseori încearcă să exagereze orice caracter i-ar da natura". Herbert Spencer dezvoltă acest curent de gîndire explicînd arta într-un context mai larg: utilitatea ei specifică este determinată de trăsături structurale existente în marile organisme ale naturii şi societății. Imbinînd fiziologia cu sociologia, el înțelege arta ca expresie sublimă a unui instinct vital.

Biologia, ca bază a creativității, a oferit cîmp de interpretare şi lui Karl Philipp Moritz, care, în *Despre imitația formativă a frumosului,* asimila omul unui microcosm, cu puteri formative şi senzitive bazate, biologic, pe „cel mai fin țesut al organismului nostru". Artistul imprimă imaginea universului în obiectele frumoase izolate pe care le produce. Influențat de Goethe, Moritz combină vederi fiziologice cu o cosmologie pitagoreică.

în a doua jumătate a secolului al XlX-lea, Nietzsche situa *în viață* centrul creator al universului. Arta este, deci, afirmativă şi în continuă creştere şi mişcare, asemenea plantelor şi animalelor. Estetica sa biologică conferă supremație frumosului care, prin autoafirmare, supune şi transfigurează realitatea. în acest fel, scrie Nietzsche, „frumosul se încadrează în categoria generică a valorilor biologice ca utilul, sănătosul, augmentative ale vieții, dar într-un asemenea mod îflcît o cantitate de stimuli asociați cu, şi amintindu-ne vag, de obiecte şi stări utile, trezesc în noi sentimentul frumosului, adică al unei sporiri a simțămîntului de putere". „Biologismul*[1] lui Nietzsche este un meta-naturalism, deoarece, deşi arta „e o stimulare a energiilor animale prin imagini şi dorințe ale unei vieți potențate[11], acest din urmă ideal cuprinde programul unei revalorizări totale, nu numai al sporirii vigorii vitale.

în *Despre senzațiile de ton,* Hermann Helmholtz (a doua jumătate a secolului al XlX-lea) era preocupat de baza fiziologică a muzicii (după idei asemănătoare avansate de italianul Tartini şi francezii Jean-Philippe Rameau şi Jean d'Alembert), pentru a demonstra că legile armoniei muzicale sînt *naturale.*

O adevărată înflorire a cunoscut ideea estetică a orga- nicității artei în morfologia culturii din filosofia germană, ca şi, în general, în epoca modernă a filosofiei culturii. Aceasta se datoreşte şi gîndirii naturaliste izvorîte din

descoperirile din domeniul ştiinţelor naturii ale lui Geoffroy de Sainte- Hilaire, Lamarck, Linne, Cuvier, Ca un ecou al mitologiei germane, care divinizează locul, Frobenius şi Spengler concep cultura ca manifestare a unui duh specific care fuzionează intim cu un anumit peisaj. Pentru Leo Frobenius, etnolog preocupat mai ales de cultura neagră, spaţiul african determină existenţa a două feluri de culturi: hamită („spaţiul boltă") şi etiopă („spaţiul infinit"). Cultura devine astfel un organism independent şi supraordonat vieţii intenţionate a oamenilor. Caracterizînd cultura occidentală drept „faustică", Spengler îi atribuie o viaţă strict biologică (tinereţe, maturitate, îmbătrînire), civilizaţia marcînd senilizarea organismului cultural, care îşi scandează vîrstele ca etapele unui destin. Pentru Spengler, sufletul unei culturi configurează forţe demonice care acţionează doar în anumite modulaţii peisagistice. (Printre alţii, Lucian Blaga va sesiza exagerările filosofului german, amendîndu-i în abstract constructivismul metafizic: „Reuşind să dea sinteza intuitiv-organică a unei culturi, descoperindu-i sufletul şi simbolul spaţial, Spengler trebuia să se oprească aici, ca la un «ce» ultim, ca la un «fenomen originar», despre care Goethe spunea că e inexplicabil şi ireductibil" ■— *Fenomenul originar.).* Teoria procesului biologic ciclic investeşte cultura cu autonomie entelehială. în tema de faţă, postulatul spenglerian al „sufletului culturii" corespunde „conştiinţei în genere" a lui Kant, „eului absolut" al lui Fichte, „Ideii" lui Hegel. Aceste formulări simbolice,

dincolo de expresia unei autonomii morfologice, pot primi conținuturi specifice de la popor la popor (la noi, Blaga a teoretizat specificul ancestral în formula „spațiului mioritic'[1]).

Pozitivismul naturalist reia ideea organologiei estetice prin obiectivarea linei realități demistificate, supunînd-o unui exercițiu de descripție anatomică prin romanul naturalist (teoretizat de Claude Bernard sau Zola). Spre sfîrșitul secolului al XlX-lea, J. M. Guyau reînnoia pledoaria pentru o poezie pozitivistă, care să-și însumeze elementele organicului, printre care și cuceririle biologiei (în amplul studiu *Problemele esteticii contemporane).*

în secolul trecut, biologia oferea un model de cercetare și pentru alte discipline, în paralel cu dezvoltarea referinței epistemologice a pozitivismului. Artistul ambiționează sa ajungă la o viziune de biologie socială, după cum criticul devine sensibil la modelul biologiei literare. Sporul informațional constituie unul dintre rezultatele astfel obținute, pe lîngă cel intrinsec, fundamental — al modelului organicist. Cîștigul în latura progresului informațional se referă la îmbogățirea datelor referitoare la viața artistului, geneza operei, influențele exercitate de alți creatori și de alte opere, tot astfel cum a sporit simțitor caracterul *documentar* al artei despre timpul și societatea respectivă. Modelul științific al vremii a fost preluat și de critică, sub forma sistematizărilor masive și riguroase, ca cele întreprinse de Taine, Brandes, Brunetiere. Normativitatea de inspirație științifică venea să dea esteticii o nouă bază pentru reevaluarea conștiinței de sine, nu în referire la onormă abstractă, cum se întîmplase în vremea clasicismului, ci la o realitate de sine stătătoare, simultană. Modelul „naturist", oarecum standardizat, va determina strădanii de clasificare și corelare a faptelor; în lingvistică, aceste eforturi au caracterizat ș'coala comparativ-is- torică a „neogramaticilor", dornică de stabilirea unor caracteristici structurale și tinzînd spre tipologii clare. Polemica implicită se exercită pentru renunțarea la metafizică și pentru concentrarea interesului asupra naturii și virtuților proprii fiecărui limbaj artistic în parte. Sintaxa construcțiilor corecte garantează individualitatea oj>erei în contextul climatului cultural în care aceasta a aparut. Modelul științific organicist, bazat pe cauzalitate, a determinat, la începutul secolului, construirea, în paralel, și a unui model antipozitivist, rezultat din apetența umană pentru „comprehensiune", prin Wilhelm Dilthey și școala de la Freiburg.

Bivalența raportului estetic care înglobează, în viziune organologică, obiectul de artă și contemplatorul într-o unitate artistică omogenă, atribuie contemplatorului funcția unui element activ în producerea valorii de artă. Viziunile orga- nologice au asimilat și dezvoltarea estetică a omului la principiile devenirii organice, în care imanența biologică determină în mod necesar caracterul devenirii. Acest fapt îl sublinia și Soren Kierkegaard, cînd afirma: „o dezvoltare estetică se aseamănă cu dezvoltarea unei plante și, deși individul devine, el devine numai ceea ce este nemijlocit" (*Entwedcr- Oder).*

în teoria organicistă mai importantă este unitatea supraordonată decît cea subordonată (elementele de construcție), fapt care-i subliniază deschiderea spre structuralism. Conceperea operei ca o ierarhie de nivele (cum precizase Roman

Ingarden pentru opera literară, în *Das literarische Kunstwerk,* 1931) evidenţiază straturile ca fiind efecte ale ansamblului, în virtutea unei *estetici a formei* inspirată de filosofia *Gestalt*- ului şi, în artele plastice, de teoria stilurilor (Worringer, Wolfflin), dusă pînă la o doctrină generală a simbolismului formelor (Cassirer). Samuel Alexander explică procesul creator ca un naturalist, prin variatele impulsuri vitale, cel constructiv fiind un resort biologic fundamental. Ca exteriorizare specific umană, productivitatea naşte artă, instinctul evoluînd în meşteşug. Pe de altă parte, psihologia gestaltistă (Wertheimer, Kohler, Arnheim) egalizează „plăcerea" formei între om şi natură: ca şi în natură, omul caută forme economicos construite, cu configuraţii armonioase şi organizare ierarhică, eficiente, graţioase în cele din urmă. Faţă de cristalizarea minerală, imaginaţia artistului este conştientă şi mai energică. Numai totalităţile dau succes experienţei umane şi cuprind în fizionomia lor frumuseţea, caracterul estetic.

Analiza structurală a impulsionat studiul imanent al operelor, concentrînd atenţia asupra lucrării în sine, privită ca o existenţă absolută. Leo Spitzer milita pentru subordonarea analizei stilistice „explicării operelor particulare drept *organisme poetice în sine,* fără a apela la psihologia autorului" *(Limba si literatură),* Chomsky făcea deosebirea între o *structură profundă* a limbajului (o facultate a limbajului înnăscută omului) şi una *superficială,* rezultată din transformările limbajului în întrebuinţare. Saussure atrăgea atenţia că nici funcţia, nici utilizarea sa efectivă nu pun în pericol caracterul organizat al limbajului: în orice moment al existenţei sale, limbajul se prezintă cu o organizare inerentă, numită de el *sistem* (iar de succesorii săi *structură).* Operaţiunile necesare pentru determinarea unei unităţi presupun ca această unitate să fie pusă în raport cu altele şi să facă parte dintr-o organizare de ansamblu. Elementele lingvistice nu au nici o realitate independentă de relaţia lor cu *totul.* Astfel, unitatea expresivă se leagă de ideea de *valoare.*

Caracteristicile acestor preocupări de explicare şi analiză ţin de relaţiile dintre unităţi, de sinteza structurală, delimitînd funcţie şi loc în reţele convergente, relevînd constante formale, legături ale unui univers („o operă de artă poate fi recunoscută dia împrejurarea că forma ei internă manifestă o anume necesitate — caracterul de unicitate al ritmului ci“ — W. K. Wimsatt jr., *Despre efectele iconice).* Constituenţii imediaţi materializează scheme artistice originare. Acestea se caracterizează prin existenţa unei reţele de convergenţe, cu constante formale care identifică structuri în care se revarsă universuri mentale, fiecare artist conce- pîndu-1 pe cel mai potrivit necesităţilor sale interioare de exprimare. în acest fel, conceperea structurală a produsului artistic acţionează şi ca o frînă în calea tendinţei de „fărâmiţare" pe care o aduce analiza tematică, protejînd unitatea operei, coerenţa ei dc principiu, ceea ce Spitzer numea *etimonul spiritual.*

O formă ilustrativă a rigorii plurivalente în artă este cuprinsă în experienţa cubiştilor de a percepe simultan obiectul în mişcare, cu tendinţa de încorporare totală a experienţei estetice în obiectul estetic. Cubismul exprimă rigoare matematică şi logică a reprezentării realului, o cunoaştere metodică a lumii vizibile, refacerea figurii totale în portrete prin descriere simultană, ceea ce incita la căutarea compoziţiilor geometrice („cubismul şi suprarealismul / . . . / sînt, în

fond, o exacerbare a geometrismului pictural" — M. H. Radian, *Cartea proporțiilor).* Cubiștii sugerau coerciția, organizarea întregului prin procedeul transparenței reciproce a unităților componente, făcînd indivizibilă reciprocitatea, deci postularea părților. Din rigoarea lor s-a născut și reacția compensatoare de reîncărcare plastică a expresiei, ca în cazul reînvierii orfismului, în secolul nostru, sub forma dorinței de muzicalizare a tonurilor și volumelor. Față de rigiditatea geometrică a cubismului, orfismul accentuează valorile de armonie și corespondență între culori și sunete, reluînd în expresie plastică organicitatea corespondențelor lui Rimbaud.

Ceea ce Apollinaire numise *orfism,* Cendrars eticheta drept *simultaneism:* lectură în compoziție unitară a imaginii; fiind corespondență între ton și sentiment, imaginea se construiește asemenea unei partituri muzicale. Dar aceasta nu a însemnat că organicismul artistic modern nu s-a servit mai pe larg de transplantul rigorii matematice în conceperea și executarea produsului de artă. Să ne amintim că, în arhitectura americană interbelică, au început să primeze tendințe funcționaliste care se opuneau exceselor decorative ale *stilului 1900.* în consecință, ia naștere mișcarea *International Slyle,* de orientare raționalistă, simbolizată în rigoarea volumului geometric. Integrată funcțional în civilizație, arhitectura astfel creată a exprimat o mare putere de generalitate pe baze matematice, fiind integral funcțională,dar cu riscul dc a fi sacrificat emoția de dragul unității pragmatice. Ilustrîndaceeași orientare, artiștii de la *De Stijl* aplicau principii raționaliste, geometrice, oponente deversării excesive a subiectivității creatorului într-un „baroc modern".

O altă formă de organicitate modernă privește expansiunea artisticului în afara limitelor teoretice admise diverselor genuri și specii. Tendința sincretică modernă, care face să convergă acțiunea, spectacolul, ambientul, reface organicitatea inițială, sincretismul arhaic. „Integrarea" în arta modernă exprimă o tendință de organicism estetic complex: *Bauhaus*-ul, între arhitectură, tehnică, utilitarism și peisaj; *Deutscher Werklund*, între arhitectură și artele decorativ- aplicale; *Ilappening*-ul proclamă interferența formelor de artă, spațiale și temporale, ducînd convenționalismul și dorința de semnificație pînă la posibilitatea de control asupra evenimentului real, prelungind valoarea estetică de la obiectul de artă la actul artistic; *picto-poezia,* așa cum a fost promovată la revista interbelică de avangardă românească *75 II. P.* și ilustrată de lucrările lui Victor Brauner.

Dar prin această eflorescență a inovațiilor formale s-a ajuns și în vecinătatea unei alte propensiuni a teoriei artistice moderne, aceea a salvării specificului de sub influența apla- tizatoare a internaționalismului cu orice preț a expresiei, vădite în efectele uniformizatoare mass-media și simultaneității de psihologie executorie. Este tendința — bunăoară — a grupării *Cobra,* alcătuită după al doilea război mondial în țările nordice și care depunea eforturi pentru definirea personalității artistice a diferitelor popoare, căutînd, pentru aceasta, surse de inspirație în arta populară; a grupării rusești *Golubaia Roza*, care Intenționa să orienteze creația artistica spre valorile spiritului autohton; a preocupării intense, din estetica românească recenta, de a defini prin *specificul național* esența creației artistice și șansa acesteia de a participa efectiv la circuitcle universale ale valorilor spirituale.

*

In gîndirea estetică națională, ideea artei ca organism şi-a aflat primul adept: fervent şi primul teoretician pătrunzător în persoana lui Mihail Dragomirescu.

Modalitatea realizării individuale a capodoperei I-a dus pe cstetician la analogia produsului artistic cu organismele naturale, acreditînd teoretic un nou tărîm ontologic, sinteza superioară prin fuzionarea psihicului cu fizicul — lumea psihofizică. Ca eveniment organologic, acest postulat drago- mirescian anticipa de aproape opinia lui Henri Focillon care, adept al funcției morfologice a artei, stabileşte existența unui „al patrulea regn" — cel al formelor *(La vie des fon?ies,* 1934).

Fiind şi ea complet constituită, ca cea reală, lumea psi- hotizică permite un coeficient sensibil egal de aplicabilitate a clasificării naturale. Capodopera devine, astfel, prototipul unei „specii", realizînd biologic reprezentabilitatea lumii psî- hofizice. Daca prototipul speciei psihofizice este capodopera, ideile realizate din receptarea ei individuală, avînd o infinitate de varietăți, constituie acele individualități care populează specia. Pe lîngă situația unei exteriorități epistemologice a omului în raport cu capodopera, concepție de sorginte kantiană, idsea speciei literare îl ataşează pe Dragomirescu şi filierei estetice scientist-pozitiviste, pe linia lui Taine, Brandes, Brunetiere. Este oricum interesantă această sinteză originală între ideile unui constructivism metafizic şi practica unei cstctici empinste.

Mihail Dragomirescu este un organicist Ia nivelul capodoperelor, susținînd perfecta lor unitate prin sesizarea unui raport reciproc cauzal între părți şi totalitate, precizîndu-le o finalitate intrinsecă. Capodopera nu este însă un simplu „individ", ci reprezintă „specia" însăşi. Deci ştiința literaturii, similar ştiințelor naturii, nu îşi circumscrie studiul la nivelul unui obiect individual, ci cuprinde o zonă a virtualităților deschise. Operînd cam mecanicist în această arie, esteticianul detaşează printr-o disecție de profunzime „organele" capodoperei, ca să le reunească, apoi, simbolic şi demonstrativ, într-un

„tablou anatomo-fiziologic", a cărui schemă reprezintă întocmai esența constituției interne a copodoperei. în concepția sa, prototipul exprimat prin capodoperă are o anatomie organică naturală: „Produsă în sullet, ea însăşi este în acelaşi timp suflet de sine stătător şi, de aceea, independent de voința conştientă a omului de geniu, îşi caută în materia fizică forma în care îşi va trăi viața ei de sine stătătoare[14]. După cum se vede, fusese vizibil atras de dogmatismul doctrinei organo- logice, ceea ce îl determină să aplice destul de mecanic şi nediferențiat metodele oferite de cercetările din ştiințele naturii mijloacelor analitice ale criticii de artă. Raționalismul său scientist

nu poate sparge suveranitatea unei organologii metafizice: opera genială „este prototipul unei specii — prototip tot atît de existent şi tot atît de insesizabil ca şi prototipul unei specii naturale — iar imaginile pe care şi le fac miile şi milioanele de cititori, spectatori sau auditori despre acest prototip sînt tot atîția indivizi care nasc printr-o generare sufletească din această operă şi o fac să trăiască şi să perpetueze în conştiința de azi şi de mîine3 de aici şi de pretutindeni, a omenirii, conştiință care reprezintă atmosfera firească ce o dau condițiile vieții tuturor acestor indivizi". Pe baza apropierii de vitalismul natural, se conchide că opera proliferează „indivizi" esențialmente asemănători prin subsumarea lor la caracterele generale ale „speciei", abstract reprezentative. Atunci, desfăşurarea „în spațiu" a strategiei de abordare conştientă a operei de artă duce în mod necesar la un studiu analitic descriptiv, de caracterizare: „Capodopera, fiind o specie care se deosebeşte esențial de alte capodopere, are însuşiri proprii care trebuie scrutate, cercetate, observate, descrise şi fixate întocmai cum trebuie să scrutăm, să cercetăm, să observăm, să descriem şi să fixăm însuşirile esențiale ale speciilor animale, vegetale şi minerale în ştiințele naturii". Detalierea caracteristicilor anatomice constitutive intenționează, în principiu, relevarea originalității artistice prin degajarea adaosurilor conjuncturale. Apoi, pe de altă parte, caracterul teoretic al construcției de organologie estetică exprima un exercițiu sistematizator exemplar, de virtuozitate sintetică, deşi analogia cu natura rămîne cam exterioară tocmai prin suprasolicitarea asemănării. Chiar ideea de prototip — şi aici îi dăm dreptate lui D. Caracostea ■— forțează o analogie ne- concludenta estetic, odată ce şterge diferența dintre „capodoperă" şi „ideea de capodoperă", dintre obiectiv şi teoretic, prin suprimarea datelor realității. Dar clasificarea tipurilor

ca scop suprem al studiilor sale exprimă un aspect al modernității concepției lui Mihail Dragomirescu, în consonanță cu orientările mai noi de evidențiere a caracterelor esențiale în grupe de opere. Același lucru îl subliniază şi Tudor Vianu în monografia pe care i-o consacra: „A compara pentru a clasifica înseamnă a caracteriza. Evident, producția literară ne- iiind istovită şi neputîndu-se istovi, o clasificare ca aceea care ui se propune e sortită a rămîne de-a pururi *deschisa.* Clase noi i se pot adăuga oricînd. Arborele clasificator nu încetează niciodată să crească. Clasificarea preconizată de dl. Dragomirescu nu este o simplă operație, sistematizarea, avînd un interes didactic, ci o lucrare esențială a criticii".

Un precedent teoretic al sistemului organologic dragomi- rescian îl aflăm — destul de curios — în concepția artistică a lui Alexandru Vlahuță. Scriitorul, în conferința *Onestitatea in arta,* din 1893 (publicată în volumul *File rupte,* 1909), se arăta un adept al „esteticii ştiințifice", ale cărei ecouri se simțeau la noi (determinismul taine-ist pătrunsese în spiritul critic românesc prin Gherea). Ascendența a cîte generații — se întreba — trebuie urmărită pentru a explica exemplarul biologic al artistului, cauzalitatea naturală a artei sale? Pătrun- zîndu-se de importanța muncii şi menirii sale, artistul se va simți „creatorul unei vieți cu mult mai mare şi mai însemnată decît propria lui viață, a unei vieți purificate şi eterne". De aici pînă la „lumea psihofizică" dragomiresciană nu este decît o nuanță de intensitate şi un efort de adaptare la sistem estetic. Un discipol al biologismului în estetică este şi fi. Sanielevici, care propunea concepția unui antropologism genetic al operei de artă.

Lucian Blaga justifica teoretic un organism cosmic, pe baze psihologice: opera de artă este un cosmoid, rezultat mecanic al acțiunilor stilistice ilicite ale „categoriilor abisale". Analogia directă cu natura imediată i se pare o relație figu- rativ-analogică, ipoteza artei ca organism cu un anumit suflet solicitîndu-i înțelesul unei metafore. Arta devansează stadiul unui organism reflectant față de natură, spre o revelație metaforică, „cosmoidul" fiind o sincopă a naturii deasupra misterului abisal. Lucian Blaga se dovedeşte a fi un organicist metafizic, unitatea artei decurgînd — pentru el — din imanența revelării. Originalitatea organicistă a operei este de natura „fenomenului originar". Organismul artistic nu scandează inevitabilul cronologic din viața biologică, ci continuă să trăiască în eternitate, într-o formă superioară, de organi- citate cosmică. Se foloseşte însă de analogia cu variația li- mitat-ereditară din cadrul speței biologice atunci cînd explică „năzuința formativă" a stilului unei culturi, prin consecvența în variația formală. Sursa filosofică a variabilității stilistice metafizice, din gîndirea lui Blaga, o putem detecta în unitățile psihice indivizibile, în monadele lui Leibniz.

„Ca manifestare naturală — remarca Tudor Vianu —, opera de artă face parte din clasa de fenomene în care intră toate sintezele, asimilările, asocierile de elemente în combinații noi (. . .) Tendința naturală care conduce la opera de artă se manifestă mai înainte în instinctul constructiv al atîtor animale, apoi în faptul biologic al gestațiunii şi creşterii şi chiar în fenomenul anorganic al cristalizărilor, stratificărilor" *(Estetica).* Deci, existența specifică a artei este un postulat izvorît din inerența naturii sale, din necesitatea legică a unei structuri mereu egale cu sine, cu un anumit „conținut" care nu se poate confunda. Astfel, ideea de specificitate nu poate fi ruptă de acea osmoză metodologică prin care natura „influențelor" se distilează în esențe. Opera de artă îşi are o legitate autonomă, înțelegîndu-se prin aceasta unitatea şi coerența ei artistică, convergența în unitate a forțelor sale specifice.

(Alte ecouri: G. Bogdan-Duică, sub influența lui Taine şi Scherer, stabileşte un paralelism destul de naiv între artă şi ştiințele naturale; în viziunea organojpgismului vitalist al lui Eugeniu Sperantia, frumosul este o proiecție a faptului vital, iar estetica o biologie de tip special; Şerban Cioculescu, urmărind unele „aspecte lirice contemporane", argumenta „pregnanța biologică, puterea de fecundarc a unei opere vii asupra spiritelor", numind influențele în terminologie naturalistă.)

Analogia cu natura a fost o posibilitate de a sublinia — mai direct sau mai metaforic — organizarea structural închegată a produsului artistic, postularea specificității artistice. în perioade de degradare a idealurilor estetice, simbolica înțelegere *naturală* a operei de artă a jucat un rol regenerator, re-vendicînd justețea revenirii din diversiune (chiar atunci cînd îmbrăca haina înşelător-transparentă a estetismului). Modalitatea estetică a organicității naturale este

subsumată adevărului *de fond* pe care îl transmite. Ideea de bază este că opera de artă nu poate abdica, decît autoanulîndu-se, de la criteriul valoric fundamental, cel estetic, care încorporează în sinteză superioară, de o nesfîrşită sensibilitate şi profunzime, totalitatea factorilor componenţi. Ideea de cauzalitate este introdusă într-un sistem explicativ odată ce se acordă detaliului semnificaţia descoperirii întregului, încurajînd definiţii analitice date operei de artă. în esenţă, se dovedeşte din nou că arta este, în fapt, forma cea mai înaltă a raporturilor estetice, iar efectul ei social se traduce prin continua perfectibilitate — pe care o determină — a sensibilităţii umane.

Organologia estetica, astăzi, are de înregistrat adaptarea principiului integrării la impactul masiv al civilizaţiei cu viaţa. Urmarea acestui impact este tendinţa accentuată de universalizare a limbajelor artistice şi de condiţionare a acestora de către imperativele mari ale existenţei, pentru a da coerenţa artistică memorabilă, imperisabilă ca valoare expresivă şi semnificaţie umană, marilor idealuri ale omului dintotdeauna, astăzi reclamate sub semnul unui imperativ strict existenţial — idealuri de pace şi progres, de bunăstare şi întrajutorare, de libertate în sensul cel mai deplin şi frumos uman al termenului. Pentru epoca actuala, ideea artei ca organism, vădind în cele din urmă adînca responsabilitate încorporată, devine ideea artei ca salvare.

CUPRINSUL